МИК. ГРІНЧЕНКО.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

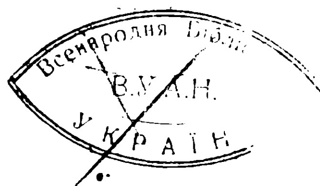
Бібл. „Стілки“ серія наукова

№ 4

До Музично-Театральної
Бібліотеки ім. К. Стеценка
при Музичному Т-ві
ім. Леонтовича

Митрошенко

Київ
Р.Б. 1922
18 листопаду



МИКОЛА ГРІНЧЕНКО
Лектор Кам'янецького Університету

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ.

(Ухвалено Музичним Товариством ім. Леонтовича).

В-тво „СПІЛКА“
Листопад
1922

СКЛАДАЛИ:
Іванов І., Шейнкерман А., Терешкін Н., Богачев А., Молчанов А., Коршунов А. Під керовн. Островецького О. Машиніст Подшівалов.

Художній редактор В. Ігнатієнко.

Київ.
Друковано в 7-ій Радянській Друкарні 3000 прим.
1922 р.
Д. Ц.

МИКОЛА ГРІНЧЕНКО

ВІД АВТОРА.

Умови нашого життя складалися так, що ми й досі не розвинули своєї науки до тої міри, як то треба було б. Особливо торкається це до науки про музику,—в цій области ми майже нічого не маємо.

Випускаючи оцю невелику книжку „Історія української музики",—я мав на увазі подати хоч в стислому виді більш-менш повну картину музичного життя українського народу, і тим самим допомогти громадянству свідомо поставитися до явищ нашого культурного музичного життя. В сучасний мент в цьому я вбачаю велику потребу.

Не вважаючи на всі великі труднощі такої роботи,—коли вона є **першою** спробою систематизування того невеликого історично-музичного матеріялу, який історикові доводиться не лише приводити до ладу, а й відшукувати та вивчати,—думаю, що найголовнішого в цій галузі українського культурного життя я не обминув.

Звичайно, я далекий від гадки що моя книжка бездоганна,—її може багато чого бракує,—але, при сучасному стані нашої музичної науки, і в цьому вигляді вона безперечно мусить мати і певний інтерес і свою цінність.

Мик. Грінченко.

Вступ.

З того часу, коли первісні, елементарні почуття людини під зовнішніми впливами переформовуються в системи вищого порядку, *в почування,* коли у людини вперше прокидається думка, що систематизує ці нові форми його душевних настроїв, завданням життя його стає—перетворити ці форми його внутрішнього життя в конкретну форму твору чи то науки, чи то штуки, зматеріялізувати, зконкретизувати свій внутрішній, поки що нікому невідомий, світ.

В процесі такої конкретизації і треба вбачати початок мистецтва.

Воно народилося того дня, коли людина вперше спромоглася виявити своє почуття, що було викликане у неї тим чи иншим впливом на її душевну організацію, в цілковито продуманій формі, хоч може ще й далекій від справжньої форми художнього твору, як те уявляємо ми собі в сучасному розумін і цього поняття, але у всякому разі в формі, що є *початковою* стадією художнього твору.

Годі дошукуватись коли саме виникають перші твори людської духової творчости; з певністю означити перехід від елементів почуття до складніших систем внутрішнього життя людини не дано людському розумові, хоч і дуже цікаве це питання, і не один раз спинялася думка людська на ньому, але-ж нічого не досягши, задовольнялася лише одними гіпотезами.

Годі шукати й нам перших появлень музичної штуки: це майже так само трудно, як і знайти причину вічного руху світового. Але все-ж таки безперечно цікавими мусять бути ті думки, погляди й теорії, що висунула сучасна наука в питанні про *походження музики*; обминути їх, здається, не можна; тому, гадається, не зайвим буде подати коротенький огляд тих теорій.

Серед мілійонів голосів що звучать в природі музичних звуків, або *тонів* *) ми не знаходимо; для музики природа не має зразка; це мистецтво є виключно витвір вільного духу людського,—і в цьому є велика відміна музики від групи мистецтв пластичних: малярства, архітектури та скульптури, для яких природа безперечно має багато готових форм. Це ж саме покревнює музику з

*) Тоном називаемо такий звук, високість якого легко виміряти за допомогою певних приладів.

поезією. Тому то ніде в инших галузях мистецтва не виявляється так яскраво ця ознака людскости, ніде так рельєфно не виступає душа людини, її суб'єктивні почування та переживання, як в музиці та поезії. Тому то й не можуть вони існувати одна без другої,—вони взаємно доповнюються: те, що не в силі висловити музика, додається поезією, і навпаки—можуть бути моменти, коли слово, не маючи змоги передати всі невловимі нюанси в переживаннях душі людької, іде за допомогою до музики, яка по самій природі своїй більше рідна усьому неясному, невловимому... Новітня музична драма (Ваґнер, Штраус, Стравинський), а також так звана програмова музика, коли до чистої музичної краси додається поетичний зміст її, в тій чи инщій словесній формі (Скрябинські сімфонії, програмова музика „Нової руської школи" і т. и) —ось апотеоз сінтезу музики та поезії.

Це все пояснюється почасти тим, що в походженні звуку й слова, яко основ музики й поезії, знаходимо ми багато спільного, аналогичного. Спенсер, що студіював це питання, просто каже, що тон, також треба відносити до мови, котра на його думку складається зі слів та тонів; перші є знаки ідей, другі—знаки почувань, і що вираз-

ність звука, через посередність якого вимовляється слово, значно сильніща за нього самого. „Разом з рухами тіла та виявами лиця, переміни голосу надають життя мертвим словам, в які розум втілює свої ідеї“.

Проблема походження музики — рівно як і проблема сфери її ділання, не суть ще питання, що їх вирішено остаточно. Багато тут гіпотетичного, тільки наміченого, багато є прогалин, темних, заплутаних місць,—але багато є й вирішеного і вже доведеного. Питання про походження музики, питання однаково близьке історії музики та її естетиці; таким чином, воно для нас є подвійно цікаве. Але з'ясовуючи його, ні на одну хвилю не треба забувати, що для нас музика є цілком самостійне мистецтво, здатне до власного життя і розвою; ми мусимо вбачати в ньому один із проявів великого духу людського, і цей погляд повинен бути нам вихідною точкою у всіх наших положеннях та висновках.

Існує не мало ріжного роду теорій та наукових гіпотез що до походження музики, але всі вони можуть бути зведені до двох головних поглядів. Одна група вчених пояснює походження музики *наслідуванням* людського голосу звукам природи, друга—в своїх дослідах і висновках має на увазі *людину*

з її людською організацією і, базуючися на цьому, виводить музику з *крику*, виклику, вигуку людини; вважаючи, що виклик є найелементарніший вислів почувань людини, а із перетворення тих почувань в ту чи иншу конкретну форму виростає мистецтво; крик, вигук людський рахують вони за початок музики.

Детальніше ці обидві теорії встають перед нами в такому вигляді.

В першій з них роля людини в будуванні мистецтва музики пасивна, як що можна так висловитися; тут її індивідуальности, тому, що в ній є специфично людського, належить дуже мало, — вона користується вже всім готовим; діло чоловіка переняти, а перенявши зробити лише де-які зусилля щоб репродукувати переняте. Але за відсутністю в природі чисто музичних звуків трудно обґрунтувати цю теорію. Той матеріял музичний, що дає нам природа в своїх співах, то ще не є музичний матеріял, або краще сказати, не є матеріял для музики яко мистецтва. Як що першій людині і приходилося чути „співи природи", як от наприклад, тихий шум від шепотіння листу на деревах, журливий біг струмка, гуркотіння морської хвилі, завивання вітру, лютування хуґи і, врешті, пташиний спів, що най-

більше наближається до справжньої музики, то це ж не є ще те мистецтво, про котре увесь час іде розмова,—тут ми маємо діло не зі *звуками-тонами*, а лише з *шумами*, що більш-менш наближаються до тонів. Підроблюватися під ті шуми важко, але і в цьому підроблюванні навряд чи є щось такого, що дасть нам можливість говорити про музику як про самостійне мистецтво. Правда, тут можна було б нагадати цілу низку музичних творів так званої „програмової" музики, де досить часто ми можемо почути як звучать в тих творах ті самі „співи природи", про які вище згадувалося. Але це говорить властиво лише про те, що сучасна музика, в своїх засобах досягла великої сили виразу, що тембри окремих инструментів, сполучення їх в групи, сполучення і характер гармоній, ритмів, комбінації мелодійних тем та всі инші засоби музичного висловлення остільки опанував сучасний композитор, що для нього зявилася можливість більш-менш виразно вказати другим на те, що саме зворушило його творчість. Але це все не дає ще певного ґрунту цій теорії походження музики, теорії „наслідування". Власне, виходячи з суті річей, треба сказати, що бажання наслідувати чомусь викликається в нас лише в тому ви-

падкові, коли ми знаходимось під великим *вражінням* об'єкта наслідування; вражіння ж виникає і складається в нашій психиці завдяки тим настроям, що ми переживали або переживаємо, а знаючи, що настрій є *чуття складне*, де концентрується багато всіляких дрібніших почувань, то наслідування звукам природи має тут инший товк, а саме: наслідування не існує для нього самого, воно завше викликається якоюсь иншою причиною, а такою є чуття людини. Воно є імпульс до всього, що творить людина в сфері мистецтва музики. Ця теорія „наслідування“ в проблемі походження музики, таким чином, має вигляд чогось штучного, механичного, неживого, і дуже мало відповідає духовній істоті людини, тоді як по виразу проф. Овсянико-Куликовського „точка погляду мистецтва цілковито людська, Його завдання, стремління, мета—пізнати людскість і все людське. Мистецтво є процес самопізнання людскости. І все, до чого ни торкнеться мистецтво, приводиться ним до людскости. Уся природа, увесь космос в його безмежности служить для мистецтва лише матеріялом для пізнання людини й людскости. Коли художник малює пейзаж або море, то завдання його не в тому, щоб дати картину, по якій можна було б вивчити пев-

ний куток природи, а в тому, щоби поділитися *своїми* думками, почуваннями, настроями, для котрих малюнок є лише засіб їх виявлення". Це, звичайно, ще в більшій мірі, відноситься і до мистецтва музики, справжнє походження якої ми повинні бачити в виявленні нею людини, її почувань, настроїв та думок.

Отже, таким чином, ми підійшли до другої теорії походження музики, що виводить це мистецтво від крику, вигуку людського, від акцентації людської мови, як виразу того чи иншого душевного стану людини. Ця теорія вже тим більше має під собою ґрунту, що головним положенням її є *жива людина*, за допомогою якої ми й пояснюємо собі походження мистецтва у всій його цілокупности, а тому і мистецтва музики.

В світовому оточенні нема а ні фарб, а ні звуків, самі по собі предмети не мають ні пахощів, ні офарбовання,—всі ці властивости надаємо їм ми, завдяки певній діяльности наших органів почувань. Пізнаємо ми не дійсність, не природу, а *себе* в ній; на першому пляні у нас завше буде *людина*, а потім вже все инше; в природі пізнаємо ми дух людський, своє власне „я" і через нього вже природу. „Світ з'являється перед нами лише як низка пертурбацій, що роб-

ляться в нас самих“ (Потебня). Иншими словами, про світ ми знаємо поскільки явища його відбиваються на нас.

Говорячи про походження музики з цьому розумінні безперечно цікавою мусити бути вказівка тут на фізіологичну причину виникнення звука. Про це Спенсер пише: „музика спершу була вокальною, всі вокальні звуки повстають через ділання певних мускулів. Ці мускули, разом з мускулами тіла взагалі, примушуються до скорочення приємними або тяжкими (сумними) почуваннями. Через це страждання людини виявляються не лише в корчових рухах тіла, але й в криках, зойках,—через це гнів, жах, сум ідуть завше в супроводі вигуків та зойків; після приємних почувань ідуть вигуки радости, задоволення. Отже, ми маємо тут принцип, що лежить в основі всіх вокальних явищ, включаючи сюди і явища вокальної музики, а значить і музики взагалі“. Коли в настрою людини виникне бодай найменше хитання, не кажучи вже про виникнення якого-будь більш-менш певного почуття, моментально мязи збуджуються і особливу зворушливість в цьому відношенні мають мязи глотки, наслідком чого з‘являється звук, і хоча цей звук в першій своїй стадії і не має того характеру музичности,

якої вимагаємо ми від звука, що утворює художній твір мистецтва музики, але все-ж в ному більше почувається початків справжнього мистецтва, ніж в тому звукові, що з'явився як продукт наслідування.

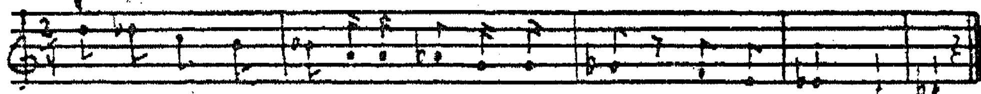
Ось такі в головних рисах ці дві основні теорії походження музики. Все, що по цьому питанню виникало в науці, так чи инакше годиться з одним або з другим поглядом на проблему походження музики. От хоч би взяти думку німецького вченого К. Бюхера („Праця й ритм"), що в основу походження музики кладе ритм робочих рухів, ритм, рідний ритмові музичному, що завше є одним з найголовніших елементів усякого музичного твору *). Думається, що ця остання теорія є досить влучне з'єднання перших двох. Справді, в нашому оточенні ми досить часто натрапляємо на явище ритмичности: тупіт коня, що швидко перебігає десь по степовому просторі, рівномірне падання крапель дощу, ритмично закінчені моменти в співах птаства і т. и.--це все приклади природньої ритмичности. Ритм в природі був уже тоді, коли ще не існувало людини на

*) Цю теорію походження музики з ритму робочих рухів проводить також проф. І. Г. Орщанський („Музыка и музыкальное творчество".—Вѣстник воспитанія—1907. кн. I.—III).

землі; та й будування світу йшло за великою допомогою ритму.

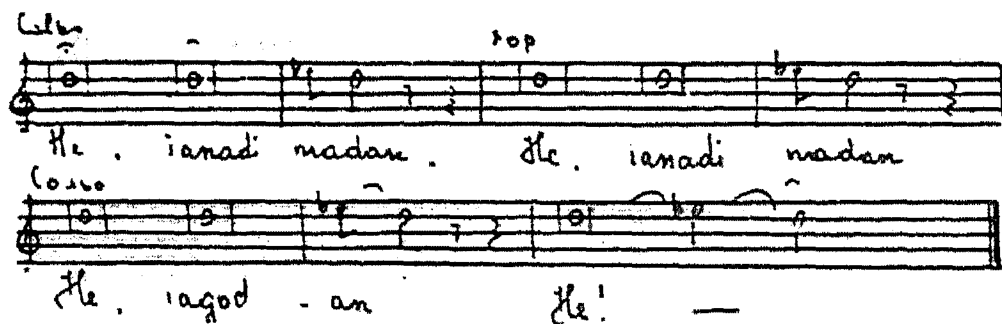
Оточена явищами, де так рельєфно відріжнялася ритмична одиниця, людина в своїй роботі цілком натурально прагнула до того, щоб *наслідувати* ті явища. „Ритм—каже Ніцше,—викликає непереможне бажання годитися з ним". Тут вже може бути мова навіть про музичну творчість, для якої явища природньої ритмичности дали певний імпульс.

Приклади, що їх дає Бюхер в своїй роботі, мусять *полекшити нам народження* музичного мистецтва з ритмичности робочих рухів. Взявши об'єктом своїх досліджень народів-дикунів, вважаючи, що досить низький щабель їх культурного розвитку дозволяє йому порівняти їх з загальним культурним станом людства за початкової доби його життя, Бюхер наводить записані ним пісні прялі, мирошників, дзвонарів, пісні водокачей, гребців, пісні при танках, де виразно виявляються моменти ритмичности.



Пісня жінок Нового Південного Уельса під час лову риби (намотування й розмотування сітки)

Неможна, звичайно, думати, що самий факт такого влучного й тісного погодження людини з ритмом природних явищ з'явився в даному випадкові лише як простий механичний акт наслідування; треба гадати, що тут є щось таке, що більш-менш ясно показує на присутність свідомого творчого руху людської думки. В той час, коли додержуючись першої теорії походження музики, людина прагнула лише до того, щоб яко мога правильніше перекласти все, що підслухала вона в шумах природи, тут, в цій останній теорії, керуючу ролю відограє присутність тої ритмичної здібности в душі людини, завдяки якій вона *сама самостійно переробляє* всі ті явища, що получила зовні, в музичні явища вищого порядку; тут у всякому разі творчий момент проглядає виразніше; адже-ж ми знаємо, що справжнє мистецтво може бути лише там, де є творчість. Таким чином, ця теорія Бюхера тільки більш підтверджує ґрунтовність теорії Спенсера.



Пісня, що її співають, коли намотують линву (канат), щоб тягти берліну.

Але все таки треба сказати, що остаточного вирішення проблеми походження музики ми ще не маємо. Сучасна наука в цьому питанні не зупиняється на чомусь старому, а шукає нових шляхів. Імена проф. Лапшина, Оршанського, Комбарьє та ин.—ось найвидатніші діячі та дослідники в цій галузі.

Отже, крик є початок музики, він первісна форма її. Навіть тоді, коли людина почувала себе а ні трошки не вище за тих тварин, що оточували її, і тоді у неї була музика, музика вигуків, що з'явилися як наслідок тих чи инших почувань. Але звичайно, такого роду музика була далека від справжнього розуміння цього мистецтва; то й була почасти музика природи. Довгу низку віків прийшлося пережити людству в печерах скель, в гущавині лісів, на стоках озер, поки воно досягло тої степени спокою, що дала йому можливість вилити свій настрій, свої почування, яки все ускладнялися, в мелодіях співу. На хвилях далекої давнини прийшла до нас монотонна пісня дикуналюдини, ця дитяча мова початків життя великого мистецтва; і з того часу музика в своїй невпинній еволюції дійшла до геніяльних зразків сучасности, де ми дивуємось усьому багацтву й ріжноманітности засобів цього

мистецтва, та його здібности в задоволенні найглибших потреб духу людського. Довгий шлях між цими бігунами і багато стадій перейшла музика в свойому розвиткові перше ніж досягнути того стану, в якому ми бачимо її в цей мент, але вона завше була й буде формою тої „вічної думки", в яку вкладає людина всі вражіння, всі переживання свого життьового шляху. Ми знаємо, що перші виявлення людських почувань і думки досить примітивні,—примітивні й ті форми мистецтва, які є наслідком цих виявлень. Ускладняються почування, удосконалюється думка, розвивається життя—слідом за цим іде й музика. Але вона, як окрема, цілком самостійна галузь мистецтва, робиться цікавою історикові лише з тої пори, коли мрак легенд, що сковує її на перших порах існування, розпадається, коли людина стає здатною не тільки до музичного співу, але й до музичного думання, коли помічається у того чи иншого народу утворення логично обґрунтованої музичної системи. То є початкова пора життя музики; з тої пори музика стає на щабель можливости самостійного існування, як окремого мистецтва, можливости свого власного життя. Звичайно, утворення тої чи иншої музичної си-

стеми приходить значно пізніше од тих творів, що збудовані на ґрунті тої системи тому, що кожний художній твір, а особливо твір народній, в першій своїй стадії виникає сам собою під беспосереднім впливом тих обставин, що оточують людину, він є мимовільний відсвіт або зовнішніх вражінь, або відблиск власної душі людини. Спершу творчість і лише за нею іде систематика та класифікація.

Головною підвалиною існування музики є, як знаємо, музичний звук, або тон. Він є необхідний музиці так, як малярству фарба, як скульпторові мармур або глина, як поезії слово. Музичний звук—це є початок музики. Художник-композитор поперед усього має діло з ним, це засіб його думання, його почувань; в ньому він жие і ним висловлює своє творче „Я“, наповнюючи свій твір змістом власної творчої душі. Маючи подвійне значіння—як самостійний елемент музичної форми та як засіб до висловлення почувань (емоціональність звуку)—музичний звук відкриває безмежний простір для утворення не лише красивих звукових форм, але й наповнювання їх змістом живої творчої душі художника.

Музичні звуки, або краще будемо звати їх тонами, можуть складатися в мелодію,

себ-то таку звукову лінію, де тон за тоном ідуть в певному порядкові по щаблях скалі, утворюючи мотив, або цілком закінчену музичну думку. Тони можуть звучати й одночасно, складаючись в ріжні акорди, сплітаючись в ряди гармонійних комбінацій. Додавши до цих двох елементів ритм, що вносить порядок, стройність до музичної будови, ми будемо мати все для збудування тої чи иншої форми музичного твору.

Ґрунтом за для збудовання всякого музичного формування є так звана діятонична гамма—ця проста послідовність коріних тонів нашої теперішньої звукової системи:

c^1 — d^1 — e^1 — f^1 — g^1 — a^1 — h^1
| 1 тон 1 тон | 1/2 т. | 1 тон 1 тон 1 т. |
2 тони 3 тони

— c^2 — d^2 — e^2 — f^2 — g^2 — a^2 — h^2 — c^3...
1/2 | 1 тон. 1 тон | 1/2 | 1 т. 1 т. 1 тон | 1/2 т.
2 тони 3 тони

Історія дає нам приклад, що такий тоноряд охоче вживали на протязі довгих віків (всі музичні твори, що дійшли до нашого часу збудовано на подібному тоноряді, або його уривках), і таким чином, за ним установилося законне право давности. Крім того, як би ми забажали обґрунтувати реальнішими доказами натуральність і логіч-

ність походження та існування цього тоноряду, то в математиці та акустиці ми легко знайшли б їх. Правда, не всі тони цього основного тоноряду війшли одразу до вжитку; мелодії давньої пори, наприклад, збудовані досить часто на 2-3 тонах *), яскравим прикладом чого можуть бути між иншим, мелодії сучасних нам народів-дикунів, щабель культурного розвитку яких ми цілком можемо прирівняти до щабля розвитку давніх народів за початкової доби їхнього культурного життя,—спосіб, що часто вживається історією, стаючи їй в великій допомозі при освітленні фактів далекого й темного минулого; приклад дитячого музичного думання теж наводить нас на аналогичні думки.

Потім, на зміну цього коротенького тоноряду приходить також дуже давній тоноряд з пятьох звуків, уривок діятоничного звукоряду, але без півтонів; це так звана пятиступнева гама), (давня хинська

*) Тут цікаво зазначити праці в цій галузі П. П. Сокальського „Русская музыка“ та проф. В. І. Петра, що простежили еволюцію тоноряду в народній творчости багатьох народів.

або шотланська *). Написати її можна так
$f^1—g^1—a^1—c^2—d^2$.
Мелодії давніх народів — хинців, персів, индусів, а також і народів слов'янського племени і взагалі всіх народів на початку їхнього музичного життя—всі вони збудовані на подібному тоноряді. З часом до нього додано було півтони, а ще далі, його поширено в цілу систему, спершу грецьких, а потім церковних ладів і лише в 16-18 століттях, завдяки дослідам Царліно (1517-1590), Рамо (1683-1764), а новіших часів Рімана, Гауптмана, Етінґера та ин. утворилася система двох головних ладів: мажору та мінору.

Така, в схематичних рисах, історія звукової системи від перших кроків її народження до сучасного стану, від дитячого лепету, що тільки накреслював короткі лінії мелодії, „цеї першої художньої будови в царстві згуків", до грандіозних творів всесвітніх музичних геніїв, де всі три елементи музичної штуки: мелодія, гармонія й

*) П. Сокальський в цитованій вище праці висловлюється проти назви цього звукоряду хинським або шотланським, базуючися на тому, що такий звукоряд належить не лише цим народам: він вживався всім людством в певні епохи свого музичного життя.

ритм в своєму невпинному розвиткові досягли такого стану, коли окремого існування їх ми не можемо мислити; це й є саме та точка в поступові музичної штуки, той мент, коли дух людський може будувати такі твори, що житимуть цілі віки.

Оце той матеріял, котрим орудує художник-композитор в своїй творчости. Всі переживання своєї творчої души вкладає він в найріжноманітніші музичні формування від коротеньких досить простих пісенних форм до грандіозних симфоничних та драматично-музичних збудовань.

Отже, історія музики—то є еволюція форм її, поскільки під поняттям цим розуміється все, що звязано не тільки з техникою цього мистецтва, але й з історією тих художніх ідей, що завдяки творчій діяльности художника перетворюються в той чи инший зовнішний вид.

Музична форма—то не лише зовнішня оболочка твору, де ми розріжняємо окремі музичні мотиви, фрази, речення, каденції, модуляційні зміни і т. и.,—то самий твір, в якому живе душа художника, його творча думка, для котрої він знайшов відповідне реальне виявлення. От чому ми й можемо не вагаючися сказати, що історія музики—то є історія розвитку її форм.

Таким чином, завданням історіка музики і буде—простежити цей шлях еволюційного поступу музики від простих форм народньої пісні до найновіших музичних форм в творчости сучасного композитора. Такий огляд дасть змогу нам взагалі доповнити загальну картину культурного життя людства, бо музика є найнеобхідніша галузь загальнолюдської культури,—і з цього боку вивчення історії музики повинно мати глибокий філософичний інтерес.

Натуральний потяг людини до того, щоб зрозуміти й обґрунтувати все те, що хвилює її, що тішить її серце й дух, ми в великій мірі можемо задовольнити переглядом минулого життя людства; в ньому ми знайдемо відповідь майже на всі пекучі питання сучасности. Це загальне й правдиве твердження і ми можемо перенести його й на музику.

Звідки й куди простуємо ми в свойому музичному розвої, які шляхи будучини накреслило нам наше минуле — ці питання може розвязати нам лише історія музики. Крім того, історичний шлях є найкращий до зрозуміння й теперішнього стану музики. „Корисно часом оглядатися назад. Ми краще збережемо свою орігінальність, коли не забудемо своїх попередників“ (Гете).

Отже, як що вважати музику за найнеобхіднішиий засіб виявлення духовного життя людства, то треба й ставитися до неї серйозно й свідомо. Треба поширювати свій музичний обрій, студіюючи музику в її історичному розвої. Еволюція музичних форм, розвиток теорії музики, історія музичних інструментів, біографичні матеріяли музичних діячів—все це дасть нам можливість правдиво зрозуміти й оцінити вагу музики в житті людства, з'ясувати її значіння для зрозуміння всієї культури народу,—це є головне. „Справа не в тім, щобі зачаровуватися всім, а в тім, щоб зрозуміти все" (Бае).

I. Загальні уваги до історії української музики.

Кожен нарід пізнаємо ми в тому, що він утворив. Явища його культурного життя в проявах його творчого духу—це той матеріял, що дає нам змогу з'ясувати собі, що то за нарід, чим багатий він і чи є у нього можливість самостійного культурного існування. Своєю культурою нарід виявляє своє національне обличчя, себ-то чим відріжняєтся він від инших народів.

Зо всієї великої кількости культурних чинників, що творять культуру народу, музиці належить найвидатніше місце. Справді, навіть у тих народів, які стоять на невисокім щаблі культурного розвою,—музика, пісня відограють важливу ролю; я б сказав, що навіть там, де немає майже ніякої культури, що народи, яких рахуємо ми за дикунів,—і вони мають *свою музику, свою пісню, свої танки*, і все це має досить оригінальну будову, свої власні характеристичні риси. Музика, власне, є початок культурного життя людини; вона

є перший крок до пізнання себе духовною істотою. А як що так, то чи можемо ми пройти мимо цього важливого факта в житті народу?

В культурі українського народу музиці належить безперечно одно з перших місць; музика є найбільша парость тих духовних надбань, що заховує в собі український нарід. А надбання ці були великі: з давніх-давен утворив у себе український нарід державний лад, збудувавши велику Київську державу (княжий періол), вбрав в себе здобутки инших культурних народів (Візантія), перетворивши їх по своїх оригінальних зразках; широким шляхом прямуючи до культурного розвою, дав він оригінальні зразки політичного устрою (Запоріжжя), утворив великі культурні осередки, що несли полум'я світла далеко на північ, до менш освіченої Москви. Скажемо більше,—українське євангеліє ми бачимо навіть у далекій Франції і там на ньому присягають королі. І в цьому житті, власне, в утворенні цього життя, музика мала велике значіння. І не винен наш нарід, що всі ті культурні надбання, що утворив він, не прийшлося розвинути йому до тої міри, як то можна було гадати, маючи на увазі всю цінність здобутого, та велику

здатність українського народу до культурного поступу. Географичне становище України на роздоріжжі того великого шляху, що ним мандрували кочові народи Азії, спричинилося до ослаблення Української держави, занепаду її культури, підпаденню під впливи дужчих народів, що під захистом України зміцнювали свою державність, розвивали свою культуру. І всеж, не зважаючи на такі несприятливі обставини свого політично-культурного життя, на всю силу впливів, що зо всіх боків насували на Україну—вона жила й розвивалася в значній мірі своїм власним, осібним шляхом, незалежно від культурного розвитку монгольського Сходу, Польщі га Москви, лише в деякій мірі відбиваючи на собі цей сторонній вплив, завше перетоплений в горні власної народньої душі.

На сторожі своїх культурних прав поставив український нарід свое рідне слово, свою мову та свою пісню, що заховали в собі всі найбільш типові ознаки культурної окремішности українського народу. Отже в музиці маємо ми один з тих чинників, що допомагають утворенню своеї оригигінальної культури. В розвитку народу українського музика грала велику ролю; в ній, кажемо, найяскравіше відбилися характер-

ні риси його; через його пісню доходимо ми до розуміння його, як нації.

Музика була його вірою, його життям, вона підтримувала його в тяжкі хвилі його існування, вона будила його думку і врешті, разом з письменством, вона спричинилася до його національного відродження.

Вбіраючи в себе все, що заховано в душі народній, музика повертає народові всі його переживання, настрої та думки в звуках його пісні. Все його власне життя розкривається перед ним в яскравих картинах пісенних музичних форм і нема кращої історії народу за ту, що написана звуками його пісень.

Дослідників історії українського мистецтва остільки небагато, що всіх їх досить легко ми можемо перечислити. Імена Широцького, Щербаківського, Пеленського, Голубця, Сіцінського, Біляшівського, Павлуцького, Ернста—от і всі, які звертають увагу того, хто цікавиться нашим мистецтвом. Що до музики, то тут справа ще простіша: імя проф. Ф. Колесси та д-ра Людкевича в Галичині, а в Наддніпрянській Україні славного Лисенка, Квітки—то все, що маємо ми цінного для історії нашої музики; та й то, власне, праці згаданих вчених музик скорше треба віднести до тео-

рії музики української ніж до її історії, як побачимо ми далі; тому сучасний історик української музики може дати лише спроби коротенького схематичного нарису її, не маючи під рукою необхідних матеріялів: студій, монографій, історично-теоретичних дослідів і т. и. Це особливо стає помітним при викладі історії української музики давньої доби, приблизно до 17 століття. З тої пори занадто мало збереглося історичних пам'яток нашої музики, які крім того розкидані по всіх культурних центрах старої України, а також і наших сусідів—росіян та поляків, що дуже часто видають їх за своє власне культурне придбання. Отже, перед істориком української музики виникає ще одно досить тяжке завдання: віддІлити своє від чужого, а серед „чужого" розшукати своє. Такої роботи вистарчить ще на цілі десятиліття, і лише з того менту з'явиться можливість написати більш-менш повну та критично розроблену історію музики українського народу; всі ж теперішні роботи в цьому напрямкові будуть лише передстудії, лише джерела, короткі схематичні нариси для означення найважливіших моментів історії української музики.

Найбільше розроблено і до де-якої міри досліджено українську народню музику.

Власне, тільки ця ділянка української музики й звертала на себе увагу дослідувачів, бо наша музика дуже довгий час тільки й існувала в формі народньої, і лише з творчістю Лисенка з'явилася можливість говорити і про українську музику художню, розуміючи під цим словом поняття музики, скомпонованої не колективом—народом, а окремими одиницями, художниками—компонистами, вкладаючи в це поняття художньої музики всю ріжноманітність форм сучасного музичного мистецтва.

Що до церковної музики української, то тут справа майже не починалася. Перш за все, наша церковна музика майже цілком вважалася надбанням наших сусідів росіян, і як що вона й досліджувалася, то завжди з погляду суто-московського і тому дослідувачеві українцеві до таких праць треба ставитися з певною критичною обережністю. Український церковний спів, його походження, техника його будови, залежність його від народніх мелодій, сторонні впливи на нього, його еволюція—все це навіть не намічалося до розроблення, і тут ще безліч праці для археолога-дослідника, який мусить зібрати музичний матеріял для оброблення його істориком-музикою. Не мало також роботи й музиці-теоретику, що має за завдан-

ня проаналізувати з боку форми церковні мелодії і розкрити їх техничну конструкцію. Конечним завданням історика буде узагальнення тих висновків, що здобудуть для нього і археолог-музика і музика-теоретик. Лише тоді, через історію, наше художнє музичне думання в области церковної музики, зможе приняти певні, сталі й правдиві форми, збудовані на розробленому й дослідженому ґрунті; лише тоді з'явиться можливість регулювання художньої творчости в области церковного співу своїм певним оригінальним шляхом.

Про художню музику світську й говорити нема чого; вона є витвір останнього часу, мало хто звертав на неї свою увагу, бо нема у нас ні своїх спеціяльних журналів, ні своєї власної музичної критики, взагалі нема нічого, що будило б інтерес до музики з одного боку, а з другого—стало б в допомозі роботі історика музики.

Трохи більше матеріялу що до історії української музики дає Галичина, де коли-не-коли все-ж можна побачити коротеньку замітку про те чи инше питання української музики, про того чи иншого композитора, але, зрештою, і там більше сирового матеріялу, що потрібує ще перевірки, окремих студій, дослідів і т. ин.

Зважаючи на все згадане доводиться обмежитися вказівкою на матеріяли по досліджуванню й вивченню народньої української музики; що-ж до музики церковної, а також і світської, то тут дослідженого матеріялу до історії її остільки мало і остільки він коротенький та епізодичний, що досить буде подавати його в своєму місці в примітках.

Року 1818 кн. Цертелев видає перший збірник українських історичних пісень, далі такий же збірник видають Максимович, потім Срезневський, Метлинський, Костомарів, Куліш, Антонович, Драгоманів та инші. Але, на превеликий жаль, переважаюча більшість цих збірок без нот і тому дослідникові української музики вони не цікаві. Перший збірник, де находимо ми де-який нотний матеріял, то є „Собраніе русских простых пѣсен с нотами“ камер-гусліста В. Трутовського (1776—1799). Тут, разом з піснями російськими, знаходимо й низку українських пісень, які вмістив автор-українець до свого збірнику. Звичайно, вартість їх лише історична, наукової ж ваги, як матеріял до вивчення та дослідження української народньої пісні, вони мати не можуть. Тому для дослідника української народньої музики більшу цінність мають 7 збірників україн-

ських пісень Лисенка, його 12 десятків народніх українських пісень в хоровому розкладі, його ж таки обрядові пісні; галицько-руські народні пісні з мелодіями—Ів. Колесси в „Етноґрафичному Збірникові“ Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові т. XI; галицько-руські народні мелодії Йос. Роздольського і Ст. Людкевича (Етногр. Збірн. т. XXI і т. XXII); гаївки Роздольського в „Матеріялах до української етнолоґії“ т. XII; два томи українських народніх дум в запису проф. Ф. Колесси (Матеріяли до Етнолоґії т. т. XIII, XIV); гуцульські пісні проф. Шухевича і Ф. Колесси (Шухевич—„Гуцульщина“); мелодії українських народніх пісень з Поділля та Холмщини—Плосайкевича і Сенчика (Матер. до Етнольоґії т. XVI); дуже цінний етнографичний збірник Климента Квітки—„Українські народні мельодії“ (Етнограф. збірник українського Наукового Т-ва у Київі т. II); його ж два зшитки українських народніх пісень, записаних з голосу Л. Українки; збірники Кошиця, Демуцького, Степенка (колядки й щедрівки), Конощенка, Верховиниця (Етногр. збірник Наукового Т-ва у Київі), Леонтовича, почасти Рубця, записи Маркевича („Записки о Южной Руси“); Серова, Сокальського та де-які инші. Як що додати до цього поодинокі історично-теоретичні

студії про українську музику проф. Ф. Колесси, Людкевича, Квітки, Лисенка, Сокальського, Серова—це буде майже увесь матеріял, що стане в допомогу сучасному історикові української музики. У всьому иншому йому доведеться звертатися до документів, джерел, або оригінальних творів композиторів, до яких ще не торкалася рука дослідувача-історика.

Всі зазначені труднощі—новизна самого предмету, майже повна відсутність необхідних матеріялів для складання історії української музики, що примушує сучасного історика збірати, почасти систематизувати, а не викладати та аналізувати, звичайно відіб'ються і на характері самої праці: замісць того, щоб в ній з'єднати й історика-археолога, й музику-теоретика, що змогли б критично поставитись до здобутого вже матеріялу, дати йому внутрішню оцінку, класифікувати його, розглянути його в певній перспективі, замісць того всього доводиться обмежитися в цій книжці скоріше так званим бібліографичним принципом, занотовуючи всі найвидатніші явища нашого музичного життя і, оскільки те можливо, накреслюючи в ньому ті шляхи, що ними йшло воно в своєму розвиткові. Звичайно, багато тут темних місць, що потрібують вказівок, роз'яс-

нень, багато нез'ясованих питань, прогалин, багато лише натяків на те чи инше явище нашого музичного життя, але це все є наслідком того, що ця праця являється першою спробою історії нашої музики і як така, вона звичайно не може бути а ні повною, а ні бездоганною що до систематичности викладу.

Доля не судила нам розвиватись вільно і в остаточних формулах закріпляти здобутки своєї культурної еволюції. Замісць такого синтетичного зформулування по всіх галузях нашого культурно-національного життя нам доводиться з великим терпінням та напруженням видобувати ще сировий матеріял нашої творчости, не даючи йому того чи иншого остаточного вигляду,—це діло будучих поколінь.

II. Українська народня музика.

Царина української народньої творчости це може єдина ділянка української культури взагалі, де українцеві не доводиться вступати в боротьбу за своє власне добро; тільки тут не доводиться йому відстоювати своє право на власне придбання, поділяти його з другими. Українська народня творчість то є той відправний пункт, звідки починається вся історія культури українського народу; звідци починаємо ми й історію його музики.

Усім відомо, як багато обдарований самою природою український нарід, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібности до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любови, закохання в свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багацтв. Хто в наші часи не знає або не чув українських пісень, чию увагу не зупиняла на собі їх мелодія, то буйно-росскішна, широка, як українські степи, то проста, тихо-задумлива, як тихий вечір десь на березі Дніпра...

„Характер музики (української пісні) не можна визначити в одному слові—каже Гоголь—вона надзвичайно ріжноманітна. В багатьох піснях вона легка, граціозна, ледве торкається землі, і здається, бавиться і пустує звуками. иноді набирає вона мужньої сили, звуки її становляться дужими, міцними... иноді робляться вони вільними, широкими, що силяться обхопити безмежну просторінь... Що ж до музики жалю, то ніде так не чути її, як в них... звуки її живуть, печуть, шматують душу... Ніщо не може бути дужчим за народню музику, коли тільки нарід має поетичний нахил, ріжнобарвність та діяльність життя, коли гніт насильств і непереможних постійних перепон ні на одну мить не давали йому заспокоєння, витягаючи з серця його жалі і коли ці жалі не мали змоги инакше і ніде инше найти собі виразу, як тільки в його піснях... Музика в українських піснях злилася з життям: звуки її такі живі, що, здається не звучать, а промовляють словами, і кожне слово цієї яскравої промови проймає душу“ *).

В одному з листів гр. О. К. Толстого ми зустрічаємо такий панегірік українській пісні: ...„мій брат у перших (Л. М. Жемчуж-

*) Гоголь. „О малороссійскихъ пѣсняхъ“.

ників), повернувшися з України привіз з собою чудові національні мелодиї. Вони перевернули моє серце... Ніяка національна музика не виявила досі свою народність з такою величністю і силою, як українська музика,—навіть краще великоросійської, котра така виразна.

Слухаючи її, ти побачила б, як відкривається перед тобою історія України, ти краще зрозуміла б характер народу, ніж читаючи Гоголя або Кониського"... *).

Відомий російський музика-критик Серов так пише про вкраїнські пісні:.. „це квітки, що з'явилися на світ неначе самі собою, що виросли в пишному, блискучому вбранні, без найменшої гадки про авторство або „сочинительство"... Мов лілея, в своему пишному, непорочному убранню затемнює вилиск парчи та коштовних самоцвітів, так народня музика своєю дитячою простодушністю, в тисячу разів багатша й сильніша, за всі хитрощі шкільної премудрости, що проповідують педанти-музикуси в консерваторіях та музичних академіях" **)

Дуже цікавими свідоцтвами про нашу пісню є ті, що знаходимо їх у чужоземних

*) Вѣстникъ Европы, 1897.

**) Сѣровъ. „Музыка южно-русскихъ пѣсенъ". Сочиненія т. III.

письменників та діячів, як от, наприклад, у німецького поета Фр. Боденштедта, що в своїй передмові до видання кращих українських пісень німецькою мовою (Die poetische Ukraine. Eine Sommlung Kleinrussischer Volkslieder) досить чуло висловлюється про красу та музичність наших пісень.

Як останній приклад впливу і вражіння української народньої музики наведемо, що на зложення одної з перших українських граматик, а саме—граматики Павловського,*) великороса з походження, вплинуло те, що Павловський, закохавшися в наших піснях, полюбив їх, полюбив українську мову і українській нарід, і чим міг прислужився йому, видавши оцю свою граматику.

Ми маємо змогу в де-кілька разів побільшити такі приклади, але й наведеного досить, щоб бачити, як ставляться до української пісні, яку зацікавленість викликає вона.

В молодій історії української музики, народня пісня єсть „кутній камінь", що покладено в основу її. До того менту,

*) 1918 року перевидав її проф. І. І. Огієнко з цікавою до неї передмовою і з додержанням всіх характерних прикмет першого видання: І. І. Огієнко. Граматика української мови О. Павловського 1918 р.—В-тво Череповського в Київі.

поки на шлях української музики виступив Лисенко, почавши нову еру в історії її розвитку, українська музика існує майже виключно в формі народньої пісні. Тому цілком логично буде почати нарис про историчний розвиток української музики з народньої творчости; це зрозуміло буде ще й з тої причини, що народня творчість завжди є ґрунтом творчости художньої. Нашу художню українську музику ми не можемо уявити собі відірваною від музичного життя народу українського, і з цього боку українська художня музика глибоко національна. Нашого композитора ми не мислимо по-за сферою музичної народньої творчости. Власне, це не есть приналежність виключно нашого народу: Глінка, Мусоргський, Бородін, Римський-Корсаков у Москві, Ґріґ—в Норвеґії, Шопен в Польщі, Сметана в Чехії, німецькі романтики Шуберт та Шуман в Германії і багато инших тільки стверджують цю думку і ми лише підкреслюємо, що ця риса виступає у нас на перший план вже через те, що довгий час історичного життя українського народу він власне не мав своєї національної музики, а мав лише народню пісню. Національна музика з'явилась у нас з того часу, коли народня пісня, пройшовши крізь призму твор-

чости такого таланту, яким був покійний Лисенко, а також його талановитих нащадків—сучасних композиторів українських, що продовжують його роботу,—перетворилася в форми художньої музики. Так починає своє життя національна українська музика, і як вона розвинется—покаже будучність. Але треба сподіватися, що маючи такі величезні й цінні скарби народні, а також природній нахил до співотворчости, ми утворимо й свою національну музику,—це питання сучасного. Тут ще підкреслимо, що з творчістю Лисенка і ми врешті пережили, або краще сказати переживаємо, ту фазу нашої музики, що спільна всім культурним народам і що характерна власне для XIX століття, коли стремління народів до вияву свого національного обличчя в мистецтві дали блискучі музичні школи „Нову Руську“, Німецьку, Північну (Норвеґія, Фінляндія) і т. и., зі згаданими вже представниками їх. І наш Лисенко хоч і не утворив своєї школи, але у всякому разі був творцем початкової стадії в утворенню основ нашої національної музики; в його художній творчости етнографизм, розуміючи його як сирий художній матеріял, перетопився в справжнє мистецтво, набрав всесвітньо-визнаних форм художньої музики, прилучившися тим самим до неї.

В культурно-історичному житті українського народу помічаємо ми кілька окремих періодів, що мають певні характерні ознаки, котрі накладають своє тавро на всю епоху. Так, наприклад, яскраво виступає перед нами доба козацька, де так багато оригінального, красивого й цінного для мистецтва; для музики вона дає матеріял історичним пісням та думам. Перед-козацька доба є доба самостійного державного життя Київської Руси, коли запанувала християнська віра —це є доба формування нашого церковного співу, головних основ його, що пізніше виявилися в своєрідному „Київському роспіві". Ще раніше— ми маємо поганську Русь, зі всією красотою її поганського життя,—тут безмежний простір для високо поетичної обрядової співотворчости українського народу.

В історичному розвою музики усіх культурних народів помічаємо ми де-які спільні шляхи, спільні точки, що відзначують найбільш характерні, найбільш виразні явища музичні. І як що в художній музиці людства ще можна було б у ріжних народів знайти в цих спільних шляхах великі иноді відміни (хоч в основі своїй вони все таки лишаються спільними всім), то в народній музичній творчости всіх культурних народів ця єдність виступає досить виразно.

„Музика—каже Комбарьє—почала своє існування, як магична сила, від котрої дикі народи вимагали якіхось особливих, надзвичайних чудес. Людина, що в ворожих явищах природи бачить вплив злих духів, протиставить їм заклинання в формі пісні, —і це її зброя і для оборони, і для наступу: таке походження музики. Трансформація цих духів в богів більш милостивих, перетворення попереднього заклинання в релігійний лірнзм організований соціяльно, а потім в мистецтво, що культивується для нього самого, за для чистої насолоди,— оце три фази еволюції, що у кожного народу можуть дати схему історії музики". *)

В цих словах відомого французького вченого вбачаємо ми ті широкі узагальнення, що дають можливість втілити всю ріжноманітність проявів музичного життя того чи иншого народу в певні рямки, поділити його на окремі головні епохи, що цілком допустимо і для історії української музики, звичайно, доповнивши і розвинувши де-які з наведених думок французького історика музики, пристосувавши їх до всього типового, що є в нашому музичному житті.

---

*) Combarieu. Histoire de la musique des origines à la mort de Beethoven, t. t. I, II. 1913.

Студіюючи форми народньої пісенної творчости, що утворилися протягом віків культурно-історичного життя українського народу ми не можемо не помітити виразного поділення їх на окремі групи, приналежні до того чи иншого періоду в історії нашої музики, в залежности від тих типових пісенних форм, що домінують в той чи инший час. *Перша доба, передхристиянська*, що повстала, як культ поганський, що відзначує потяг людини до змагання з божеством,—ця доба дала нам величезну кількість обрядових пісень. Колядки, щедрівки, гаївки, веснянки, купальські й троїцькі пісні і врешті пісні весільні—от ті форми пісенної народньої творчости, які переважно бачимо ми в той період. Як і у всіх народів обрядова пісня виявляє найбільш чисту, недоторкану, незіпсовану стороннім нашаруванням форму творчого народнього духу. Тому такі дорогі нам ці пісні, що тхне від них пахощами глибокої давнини, тому найбільш цікаві вони для фаховця-музики, що розкривають йому очі на той первотвір, від якого починає він своє дослідження по історії народньої музичної творчости.

Нескладність конструкції обрядової народньої музики повстала з тих причин, що

музика ця є витвором народу, все життя котрого проходить ще в дуже примітивних формах. Звичайно, не може бути винятку і для української обрядової музики: вона підлягає тим самим правилам, тим самим законам. А закони ці більш-менш спільні для всіх народів індо-европейської сім'ї, до якої належить і український нарід. Порівняння музики індо-европейських народів наводить на думку, що першою добою в історичному розвиткові їх музики була доба діятонизму; за основу творення музичних форм цієї доби треба вважати згадану вже нами натуральну гаму з її виразною рисою—діятонизмом усіх ступнів скалі, що разом ще з де-якими характеристичними ознаками надає мелодіям цієї доби архаїчний відтінок.

Переважно на пісенних формах саме цієї доби ми спостерігаємо цікавий факт поступового збільшування діяпазону мелодій, факт, спільний музиці всього культурного людства, і українська музична творчість ще раз є доказом цьому. Досліди проф. В. Петра, що слідом за П. Сокальським студіював будову індо-европейської народньої пісні*) виявили досить виразно „три епохи

*) Проф. В. І. Петр. „Де-що з діяльности М. В. Лисенка та з історії української народньої

розвою аріо-европейської і значить української пісні:“ 1) добу найдавнішу діхордову, 2) добу середню трихордову і 3) добу нову тетрахордову—восьмизвучні ряди старовинно-грецьких ладів, що перейшли потім в церковні, а ще пізніше перетворилися в наш сучасний мажор та мінор. Так накреслено той історичний шлях організації звукового матеріялу від нижчих простих до вищих, складніших форм народньої музичної творчости.

В великій кількости музичних форм пісенних цього давнього періоду досить трудно встановити певну послідовність в виниканні тих чи инших видів музичної народньої творчости. Але все ж можна сказати, що значна частина обрядових пісень, в яких часто натрапляємо ми на відзнаки культу сонця, сягає до глибоких діб пралюдства, тих поганських часів, коли все життя людини проходило в безпосередній залежности від сил природи та її осередка-сонця. Колядки,

---

пісні“, стаття, що повинна була друкуватись в II томі „Записок Кам'янець-Подільського Державного Університету“.

щедрівки, веснянки, гаївки *), далі обжинкові пісні, пісні весільні, похоронні голосіння—це форми музичної творчости народу українського, що панують в ту давню добу. Всі вони відзначаються більш-менш простим складом мелодії, чистим діятонизмом її, простою двоколіновою або трьохколіновою формою вірша, неясним почуттям тональности через те, що нема певної, сталої тоніки—це все наближає наші мелодії до старовинно-грецьких ладів, як що не в повному їх обсягу, то в уривках з виразними ознаками того чи иншого ладу. Взагалі увесь технично-музичний склад пісень цього давнього періоду робить враження чогось специфичного, музично-особливого.

В розпізнаванні часу виникання тої чи иншої обрядової мелодії на допомогу історії знову приходять ті самі типові ознаки в формуванні первісних звукорядів, що їх ми вже згадували: то інтер-

*) Назва „гаївка, гагілка" знана й уживана лише в Галичині. На Україні Наддніпрянській вона відома під назвою „веснянки" Значить се обрядова пісня —Гаївки—се par excellance пісні молодіжи і, за невеликими вимками що до де-яких околиць, майже всі дівочі. Вони бувають подвійні: одні з окремими грами: ті старіші походженям і менші числом; другі без ігор: ті молодші походженням, за те численіші". Гнатюк. Гаївки. „Матер. до українськ. етнології", т. XII).

вали кварти, квінти й октави (діхорд) - c-f | g-c' | звукоряд, зложений з двох кварт, далі китайська або шотланська гама, тетрахорд, пентахорд і восьмитоновий лад.

Розглядаючи окремі види української обрядової пісні, найбільш ранніми з них повинні ми визнати ті, що безпосередньо повстали як наслідок стосунків людини з природою,— то веснянки, з яких в свою чергу найдавнішими ті, що висловлюють простий заклик людини до природи; останні в більшости складаються з діхордового звукоряду або китайського; цікаво, крім того, в піснях цього часу відмітити присутність ще й такого мелодичного устрою, що не піддається зразу теоретичному обґрунтованню, не підійде під ті чи инші з зазначених нами теоретичних формул, але все-ж, завдяки де-яким загальним прикметам в їх музичній будові, їх треба віднести саме до найдавніших; на давність походження пісні вказують ще й другі данні, наприклад данні філології. Таке явище в нашій народній музиці наводить на думку, що хоч теорія організації музичного матеріялу народніх мелодій і правдива в загальних своїх положеннях, але відносно української народньої музики може потрібує перегляду і у всякому разі доповнення, а, в звязку з

винайденими Лисенком українськими звукорядами, може й иншої постановки цього питання, иншого обґрунтовання, иншого освітлення його. Тому, на нашу думку, цілком остаточної, конечної музичної системи в історії походження й розвитку народньої української музики ми ще не маємо і лише до де-якої міри користуємося тими данними, що добула сучасна наука про музику в цій царині *).

З заведенням християнства обрядова пісенна творчість українського народу набірає иншого вигляду, збагатившись на нові теми, навіяні впливами Візантії, а разом з тим втрачає вона і де-що з своєї архаїчности: діятонизм не проводиться так строго, межі мелодійного рисунку поширюються, ритмична будова пісні ускладнюється. На зміну давніх первісних звукорядів приходять, так звані, церковні лади перероблені з старовинно-грецьких. На пісні стає помітним вплив того церковного співу, що запанував на Україні—Русі в перші віки по заведенню християнства. Характерні коротенькі мелодійні звороти богослужебного

*) З цієї причини і ми не даємо тут окремої глави, що трактувала б про основи української музичної системи, а подаємо необхідні вказівки про це просто серед тексту, в тих чи инших, найбільш вигідних для цього місцях.

співу иноді подибуємо і в обрядових піснях, що дає нам можливість встановити як що не пізніше їх походження, то у всякому разі дальші нашарування в їх музиці під ріжними сторонніми впливами. Крім того, в цю приблизно пору починає з'являтися ціла нова форма піснетворчости народньої, форма релігійної пісні, так звані канти, псальми і т. ин.

Вся характерна ознака церковних ладів, що прийшли на зміну первісних звукорядів, полягає в тому, що в них ми не помічаємо ясно тоніки, до якої стремлять всі инші звуки ладу, нема так званого уводячого тону, що утворює звичайну каденцію (закінчення), взагалі нема того об'єднуючого осередку, який один панує в сучаснім мажорі або мінорі і примушує нас мислити сучасний лад лише в *гармонійному* його значінні, тоді як старовинно-грецькі або церковні лади і по своєму устрію, і по залежности одного щабля звукоряду від другого мають значіння лише мельодійне, як певна звучаща лінія, що не має сталої звукової точки (тоніки), або краще, має їх кілька: тут помічається якесь ніби роздвоїння тоніки—то перша нота відограє її ролю, то четверта або пята; це виникло завдяки будуванню церковних ладів (на зразок старо-

винно-грецьких) задопомогою сполучення двох тетрахордів.

d — e — f — g + a — h — c — d

або d — e — f — g + g — a — h — c — [d]

Звичайно, мельодії пісень, збудованих на основі цих ладів лише незначно відріжняються від пісень попередньої пори, тим більш, що пісні і давнішої доби иноді складалися на уривках (тетрахордах) того чи иншого старовинно-грецького (церковчого) ладу, стаючи тим самим тою звязуючою точкою, що єднає всі пісні діятоничної доби в одну спільну групу. „Мелодії сего типу—каже проф. Ф. Колесса—виказують зложенне із кварти і квінти (знову ті-ж первісні інтервали) основні тони яких проходять по черзі до значіння осередків мелодії. Борьба межи тими двома осередками опанованне над мельодією удержує увагу слухача в напруженню і надає сим пісням старинний характер“ *).

Найбільш розповсюджений в українських народніх піснях є так званий церковний д о-

*) Проф. Ф. Колесса. „Наверстованне і характеристичні признаки українських народніх мельодій“. Записки Наукового Т-ва імени Шевьєнка у Львові, т. CXXVI—CXXVII.

рійський лад, але також часто можемо ми здибати й инші лади, як от іонійський або еолійський, що нагадують нам сучасний мажор або мінор.

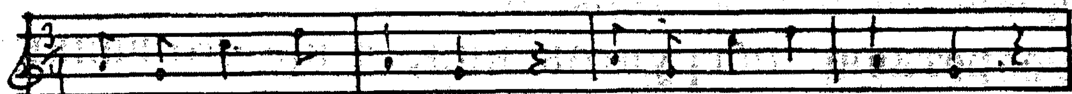
Появу церковних ладів у нашій музиці можна пояснити впливом Византії, котра давно вже мала їх і перенесла на наш ґрунт разом з християнством, богослужебними нотними книгами та письменством. Але можна допустити й те, що народні мелодії, збудовані на ґрунті церковних ладів, з'явилися й самі собою, без жадного стороннього впливу, без раніш продуманого плану і звичайно без жадних натяків на якесь теоретичне обґрунтовання, а просто виникли з природнього почуття людини до певного музичного порядку, до певної музичної системи.

Нижче наведено приклади, що показують згадану вище поступову градацію в утворенні обрядової української пісні: (№ 3.)

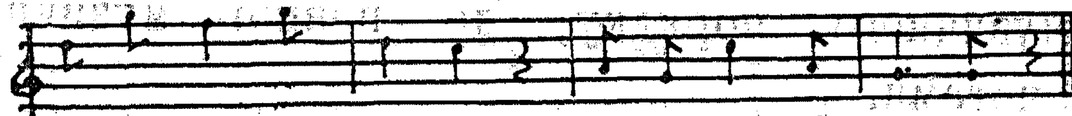
Moderato

На Ду-на-є-чку, край бе-ре-жечку
Та ри-ну-ла во-да з Ду-на-ю
з Ду-на-ю ти-хо-го,
з бе-ре-га круто-го

Ця „веснянка“, побудована на трихорді fis^1-a^1-h^1 і своїм музичним складом безперечно показує на давність свого походження: невеликий обсяг діяпазону (кварта—е, що здибаємо ми в першому такті до основного звукоряду не належить—вона є там лише як допомогаюча нота; так само треба вважати і g в першому і четвертому тактах), проста ритмична форма, чистий діятонизм— все це свідчить про найдавнішу добу повстання цієї пісні. Взято її зі „Сборника Українських пісень“ Рубця, вип. П № 2. Звідти ж і друга „веснянка“ (№ 4), збудова-



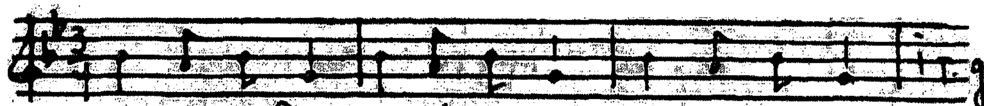
Бла-го-сло-ви, ма-ти, весну за-кли-ка-ти,



весну закли-ка-ти, зи-му про-во-ма-ти

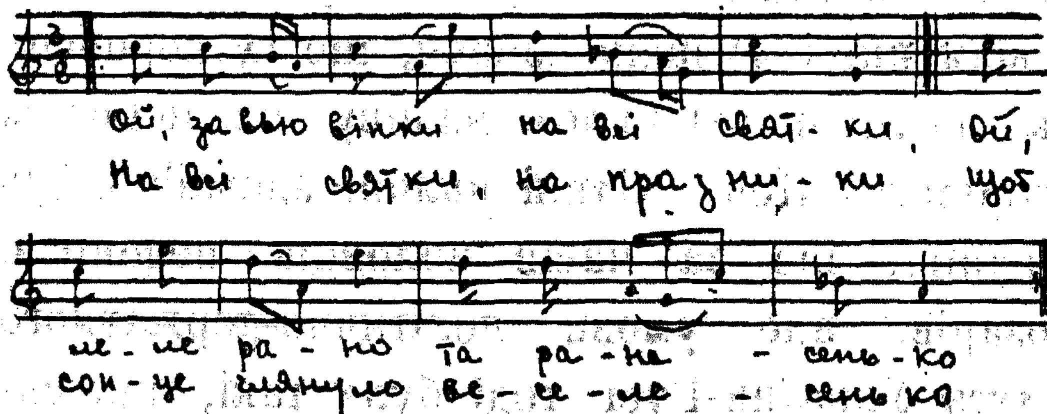
на на пятитоновому звукоряді (шотланська гама) g^1—a^1—c^2—d^2—f^2—[g^2]

Слідуючим прикладом буде досить цікава по простоті своєї мелодичної конструкції „щедрівка“ (записано Леонтовичем), яку також треба віднести до обрядових пісень давньої пори; (№ 5) построєна вона лише н



Щедрик, щедрик, щедрівочка! Прилеті-ла

трьох тонах: g^1-a^1-b^1 (h) *) і є скорше уривком якогось ладового тетрахорду, звязуючи таким чином в одну групу обрядові пісні доби діхордної або трихордної з добою ладів, з якої нижче наводимо четвертий приклад, (№ 6) написаний в так званому до-



рійському ладі (грецькому).

Ця дівоча обрядова пісня „троїцька“ ясно вказує на ладове її збудовання, не вважаючи навіть на присутність чистого h в першому такті, що треба рахувати як проходячу ноту. Основний звукоряд її такий:

$$\underbrace{[g]^1 - a^1 - b^1 - {}^1c^2} - d^2 - e^2$$

чотирі ноти звязані дужкою то есть тетрахорд грецького дорійського ладу (або церковного фригійського); тони g і e, що подибуємо в цій пісні також є тонами повного восьмитонового дорійського ладу, який тут цілком не

*) Запис Лисенка ріжниться від наведеного нами тим, що у нього інтервал малої терції на велику.

проведений, а лише в уривкові. Що це не є звичайний a-moll свідчить тон b, а також мелодійна модуляція в 4-му такті, де мелодія зупиняється на g. *).

З другої половини XVI століття вступаємо ми в слідуючу добу в розвиткові української народньої пісні, в добу, що має вже зовсім инші музичні ознаки, що утворилися як наслідок східнього впливу на народню творчість. Цей східній вплив, звичайно, був і раніш, ще за часів половців, печенігів, хозарів, але умови політично-державного життя України-Русі тоді були такі, що сила опору цим впливам була досить велика, та й самі ті впливи ще не були остільки значні, щоби залишити свій слід в музичній культурі українського народу. Не те помічаємо ми в після-монгольський період існування України, коли вона втратила свою державну самостійність підпавши під владу Польщі, яка утворила з військової української сили—козацтва форпост на своїх східніх кордонах проти нападів татарсько-турецьких орд. Ці безпосередні і досить довгі в історії України стосунки з монгольським

*) Лисенко, в своїй опері „Утоплена", дав гармонізацію цього хора, де також з перших же тактів оркестрового ритурнелю стає помітним цей ладовий устрій мелодії.

Сходом і дали для української народньої пісні багатий музичний матеріял, офарбований специфичним *орієнталізмом.*

З другого боку залежність України від католицької Польщі, що мала в своїй культурі багато від европейського Заходу, не могла не відбитися й на культурі українського народу. Але в музиці українській цей польський вплив з'являється трохи пізніше за оріентальний, він стає більш помітним в штучній творчости народній, впливи ж східньої музики на українську видбиваються в цей період на так званих **думах** козацьких та історичних піснях. Невпинна боротьба українців з татарсько-турецькими племенами, козацько-польські війни, гайдамаччина і т. ин.—були причиною появлення цих форм української музичної творчости. Це зовсім осібний цикл української музики і може цей період музичного життя українського народу є головний, центральний. В піснях цього періоду заховано ті характерні ознаки української народньої музики, що відріжняють її від народньої музики инших сусідніх племен. Коли историчне життя України-Русі стало на зовсім инший шлях, коли напади степових хижаків—половців, татарів та турків примусили населення стати до запеклої боротьби з ворогами їх держав-

ного життя і в цій боротьбі добувати собі „слави й волі“,—годі було думати про поважний, спокійний чистий діятонизм минулих часів. Для висловлення великого жалю, нестерпимих страждань козаків у турецькій неволі, для оспівування героїчних подій величної боротьби Хмельницького з Польщею за віру та волю українського народу треба було шукати инших засобів—нових, найдужчих, найвиразніших. Ясно, що настрій людини того часу не можна було втілити в прості звуки діятоничного ладу. Отже, в піснях цього періоду і, особливо, в думах козацьких з'являються нові елементи, що утворюють специфичні українські звукоряди; в мелодії співів з'являються *надмірні* інтервали—секунда, кварта—через офарбовання цих ступенів скалі, являється уводячий в тоніку тон, якого раніш ми не знали, хоч роля цього тону трохи инша, ніж у европейській октавній системі, бо, знов таки, він частіш відограє тут ролю самостійного в мелодії пісні тону, а не гармонійного засобу каденції. Мелодія пісень цього періоду—а період цей треба вважати за головний в історії української музики—не пориваючи остаточно з діятонизмом давніх церковних ладів і набираючи нових харак-

терних і своєрідних *) елементів, надає всій українській музиці дуже оригінальний вигляд. В своїй росправі „Про музичні народні струменти на Вкраїні“ славний М. В. Лисенко подає три своєрідні мінори, вироблені зі старих ладів; ці три звукоряди ми можемо вважати за суто-українські:

I. a - h - c - d - e - f - gis - a

це сучасна гармонійна мінорна гама,

II. a - h- c- dis -e - fis - gis - a

штучна мінорна гама з підвищенням долішньої квінти, яка має значіння уводячого тону, і врешті

III. a — h — c — dis — e — f — gis — a

сходова хроматична гама, так званий, мадярський тетрахорд.

На цих звукорядах збудовано більшість оригінальних українських пісень; але треба сказати, що багато українських пісень будується і на звичайному мажорі або мінорі, як про це вже згадувалося вище. Хоч, поява тих двох головних ладів єсть при-

*) Кажу, своєрідних, бо всі сторонні впливи на українську народню музику цеї доби художньо сполучилися з нашим власним музичним надбанням, яке вбрало в себе ці впливи, перетопивши їх в свій спосіб.

належність останньої доби пісенних формувань—пісень лірично-побутових, танкових мелодій, жовнярських або рекрутських пісень, що під виливом сучасної музичної системи з її октавним укладом, з перевагою гармонійного елементу в самому способі будування мелодій втратили індивідуальність та своєрідність української народньої музики попередньої доби, що лучила в собі всю музичну красу давнього грецького ладу з оригінальними елементами сходової музики; сучасна українська народня мелодія, це в більшости сумний елегично-теплий мінор, але і в ній досить часто подибуємо щасливі ремінісценції характерної народньої української музичної будови.

Головною формою другого періоду історичного розвитку народньої української музики безперечно є думи козацькі та близькі до них історичні пісні. Перше свідоцтво про думи находимо ми в Аналах польського історика Сарницького; там під 1506 р. записано: „Per idem tempus duo strusiifr atres, adolescentes strenui et bellicosi, a Valachis appressi occubuerunt. De quibus etiam nunc elegiae, quas dumas Russi vocant, canuntur, voce lugubri et gestu canentium se in utramque parte matantium, id, quod canitur, exprimentes; quin et tubiis in-

flatis rustica turba passim modulis lamentabieibus haec eadem imitando exprimit“.

Тут Сарницький каже про двох хоробрих юнаків, братів Струсів, яких було знищено Волохами... „про них ще й тепер співаються елегії, що звуться у руських думами“ (...De quibus etiam nunc elegiae, quas dumas Russi vocant). Далі про думи згадують Стрийковський, Морштин, а в другій половині XVII ст. вони стають остільки відомими, що на них звертає увагу навіть шкільна піїтика: так Bicolis Parnassus 1670 р. на запитання, що таке поезія, відповідає: „duplex est in sui prima divisione, scilicet, quod sit naturalis et sola facilitate ingenii et felicitate comparata, ut sunt nonnulli Peanes, dumy Kozackie non artificio sed natura laborante“.

Польський вчений Ф. Равіта писав колись, що тільки думи вповні виявляють дух і увесь духовний склад українського народу. І це відноситься не лише до самого змісту думи — „її мотив, її мелодія є теж дійсний, живий голос нашої історії, а обидві частини творять одно ціле, органично звязане, що обопільно пояснює і доповнює“ (Сластіон).

Для аналізу музики українських історичних дум у нас є досить матеріялу: назвемо реферат Лисенка „Характеристика музи-

кальных особенностей малорусских дум і пѣсен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем", надрукований в І-му томі „Записок Юго-Западнаго Отдѣла Императорскаго Географическаго Общества", до якого додано ноти дум і пісень, що виконував О. Вересай. Всіх п'єс надруковано там 16. В „Київській Старині" Лисенко надрукував ще думу „Про Хмельницького та Барабаша, записану ним від кобзаря Павла Братиці.

Друга значна збірка дум належить Науковому Т-ву ім. Шевченка у Львові, яке пропонувало одному з своїх членів, відомому дослідникові української народньої музики, проф. Ф. Колессі виїхати в наукову екскурсію, щоб за допомогою фонографа списати від кобзарів Російської України думи та історичні пісні. На цю мету якимсь аматором народньої старовини, імя котрого і досі невідоме, було пожертвувано 565 корон; наслідком цієї екскурсії були два томи „Мелодій українських народніх дум", надрукованих в XIII і XIV томах „Матеріялів до української етнології" згаданого Товариства. До цих мелодій проф. Колесса додав велику і дуже цікаву розвідку—„Про музичну форму українських народніх дум", а також коротенькі біографичні замітки про де-кого з кобзарів. Крім того, той же проф.

Колесса, зацікавлений українськими думами, як найвиразнішою формою української народньої музичної творчости, дав ще одну великої наукової вартости росправу: „Варіянти мелодій українських народніх дум, їх характеристика і груповання", уміщенну в „Записках Наукового Т-ва імені Шевченка у Львові" т. CXVI.

Цікаво одмітити факт, що при улаштованні екскурсії для списування дум професорові Колессі російський уряд (це було в 1908 році) заборонив їздити по селах і вишукувати кобзарів, і тільки за допомогою відомого українського артиста-маляра Опанаса Сластіона, директора художньо-промислової школи імени Гоголя у Миргороді, який зібрав до себе по можливости всіх відомих йому кобзарів, професорові пощастило довести свою працю до кінця.

Згадані вище праці і дають можливість подати де-які думки, що до музичної форми українських народніх дум.

Майже всі вони, у всякому разі, більшість, основуються на зміненій дорійській скалі. Змінення це виявляється в підвищенню 4-го щабля скалі, що надає кобзарським рецитаціям орієнтальний характер, бо надмірна секунда, яка з'являється між 3 й 4 ступенями скелі є характерна ознака схід-

ніх мелодій, які, що було вже вище згадано, мали вплив взагалі на всю нашу музику цього періоду *). Мелодія думи не має якоїсь сталої музичної форми, що її можна було б пристосувати до сучасних музичних формувань; з'явившись як імпровизація у співця-кобзаря вона, завдяки його настрієві, немає цільної музичної лінії, а складається з окремих музичних періодів мелодійно-речитативного характеру, який більш відповідає тим почуванням, що переживає кобзарь в хвилю творчости. Давні мелодії дум спокійно-прості в своєму рухові, а по самому устроєві дуже близькі до церковних звукорядів. Превалюючим елементом в них є музична декламація (речитатив), і лише в закінченнях періодів мело-

---

*) Користуюсь нагодою зробити невеличке порівняння що до оріентального впливу на музику московську й нашу. Тоді як московська музика в особах своїх найкращих представників: Глинки, Балакирева, Римського-Корсакова, Бородина — перенесла всю характерну красу східньої мелодії до своєї художньої музики, давши світові шедеври її (Перський хор з „Руслана й Людмили" Глинки, „Ісламей" і „Тамара" Балакирева, „Антар" Римського-Корсакова, багато оріенталізму в „Князі Ігорі" Бородина),—українська музика цей оріенталізм перетопила в творчости народній, вбрала його в себе, надала йому своє власне офарбовання і ще чекає художників, що передали б нам цей український музичний оріенталізм в формах сучасного музичного мистецтва.

дійний фактор переважає, даючи нам широко розвинену каденцію з барвистими тріолями та мелізматичними прикрасами. Що пізніша дума, то більш вбірає вона в себе пісенного елементу—мелодики, то дальша вона від церковних ладів, то ширший її мелодійний діапазон, який в давніх думах обмежується часто лише невеличкою групою тонів, то ближча вона до сучасного мінору з його уводячим тоном, що є ознакою скорше історичних пісень козацьких ніж дум. Мелодійна лінія думи переважно спадаючого характеру; в гору вона йде скоками, що сягають до інтервала квінти, сексти і навіть септими (див. думи Вересая, Братиці); це робить враження напруження, піднесення, мелодійного дісонансу,—в долину ж спадає вона поступовим рухом по секундах. Такий устрій мелодії періодів дум надає цілосну, цілком укінчену в музичному відношенні форму.

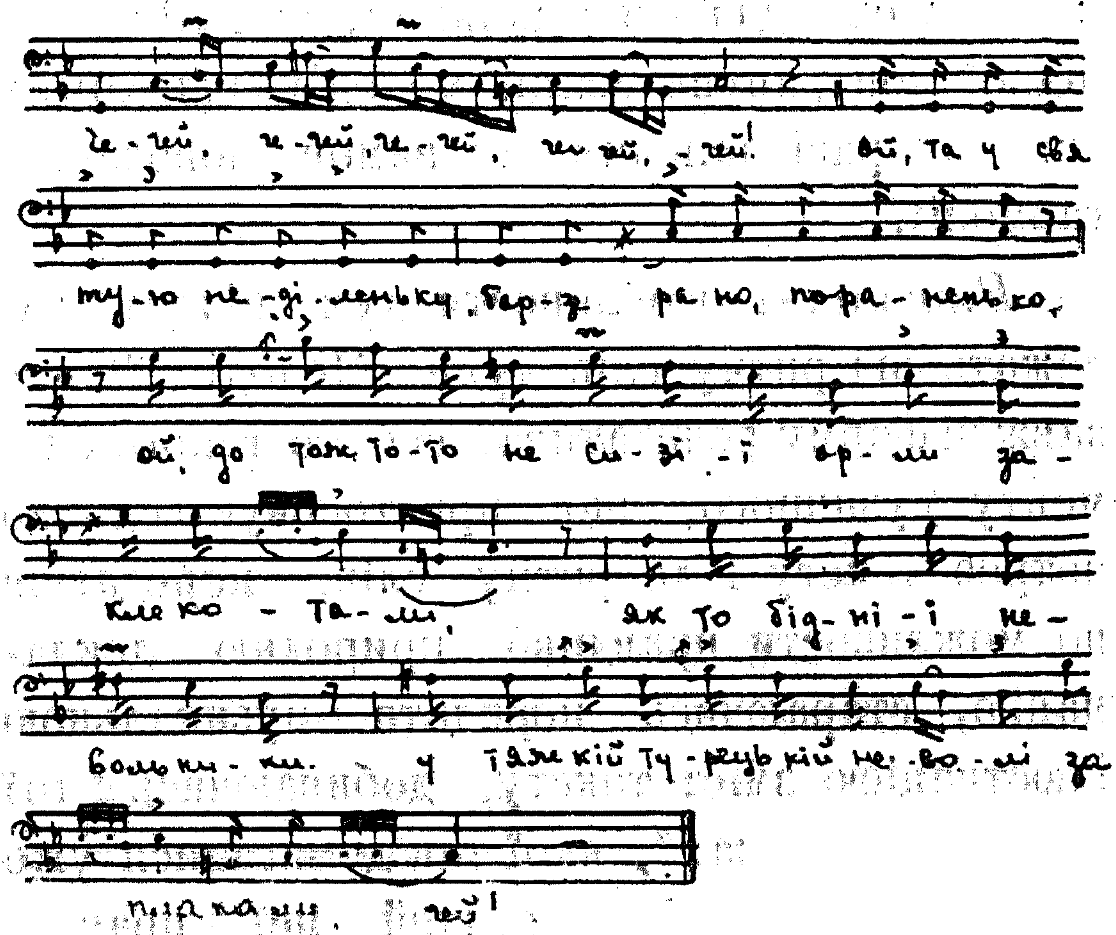
Гармонійну будову дум можемо ми простежити завдяки акомпаніментові кобзи, самий устрій котрої, а головне—гра на ній кобзаря дає нам можливість занотувати гармонійне тло цеї форми народньої музичної творчости, що утворюється із сполучення співу кобзаря та супроводу кобзи. Звичайно, гармонійна канва акомпаніменту кобзаря до

цього співу досить примітивна і може далека від того поняття гармонії, яке надаємо ми цьому елементові музичної форми в сучасній музиці. Так, наприклад, можна здибати акордовий супровод в тій чи иншій його функції в тих місцях мелодії співу, де сучасний музика його не поставив би. Превалюючим акордом супровода є безперечно тоничний тризвук, то в повному своєму вигляді, то (частіше) без терції; часто проводиться він протягом цілої музичної фрази, утворюючи при ній щось подібне до своєрідного оргельпункта. Домінантовий же тризвук, який також часто подибуємо в супроводі кобзаря, найчастіше вживається з терцією (часто без квінти), а иноді дає навіть комбінації септакорду (особливо помітно це на рецитаціях кобзаря Михайла Кравченка). Цікаве крім того в гармонійному відношенні явище сполучення оригінального українського мінору мелодії думи з мажором супровода, що дає багато незрозумілих для нашого вуха комбінацій; але й ці дісонуючі сполучення співу з інструментовим супроводом, які фаховець—музика відніс би до категорії безграмотної музики, остільки своєрідні і часто навіть музично-ефектні, що примушують нас поставитись до цього оригінального явища з иншими вимогами, ніж то ставить

нам сучасна гармонія. Залишаючись на тому погляді, що форма думи є все ж таки форма гомофонової (одноголосної) музики, не зважаючи навіть на досить ясне вживання тоничного або домінантового тризвуків, які особливо виразно виступають в каденціях (закінченнях) окремих уступів думи, ми гадаємо, що подібне гармонійне офарбовання основного співу думи виникло, в більшій мірі, мелодійним шляхом, шляхом своєрідної контрапунктизації мелодії, шляхом у всякому разі далеким від вимог новочасної гармонії.

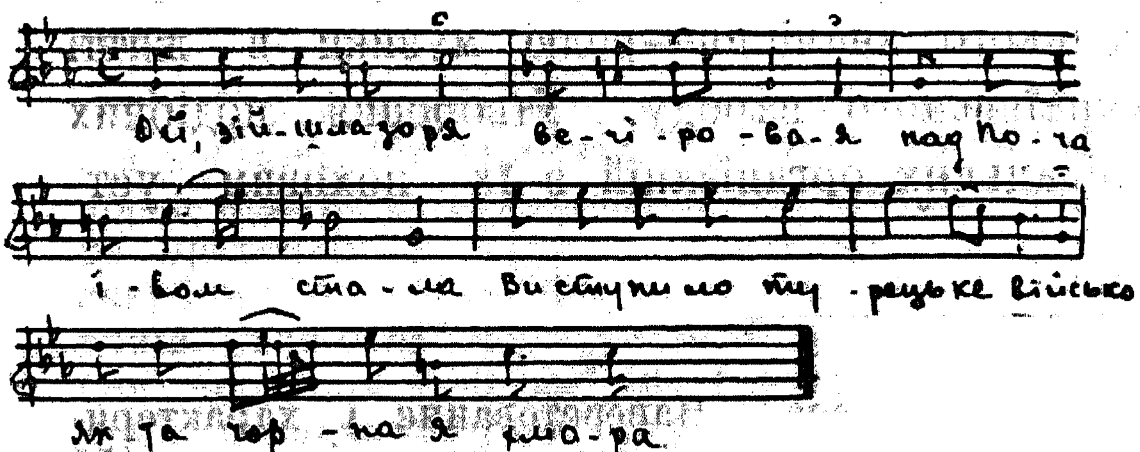
Ритмичні особливости дум цілком залежать від ритму слів думи. Мелодія її має завжди форму речитатива, себ то такого елементу музичного, що пристосовується до потреб тексту і до ритму слів, передаючи по можливости правдиво природню декламацію, стараючись передати музикальною ілюстрацією зміст тексту, добиваючись тої „правди в звуках“, якої так домагалися уже в наші часи провідники ідей цеї правди: Ваґнер, Даргомижський, Мусоргський, і якої досягли наші народні музики—кобзарі й бандуристи з давніх давен. Зважаючи на це, в думах не може бути і такого правильного поділу на рівнозначні такти, не може бути окремих ритмичних частин мотиву, періоду,

музичної фрази, там цілком свобідна ритмична форма, що наближається до ритму декламаційного, одкидаючи тим самим сучасну форму будови музичного твору на принципах тактової симетрії, припускаючи цю останню лише в певних хоч і широких межах (поділ думи на окремі **у с т у п и**, які, правда, можна трактувати як поширений період, складений з несиметричних тактів) (№ 7).



Близькими до дум є так звані **і с т о р и ч н і п і с н і**. Треба думати, що в перші часи вони теж повстали яко думи і лише з плином часу, піддавшися впливам народньої пісні, вони втратили характерні ознаки дум, наблизившися мелодійно - ритмичною

конструкцією своєю до звичайної пісні. Це можна підперти фактом, що й тепер иноді можна почути „думу“ в виконанні співця-лірника, але та дума багато втратила в своїй типовій архаїчній красі—то вже є історична пісня. Темп історичних пісень значно повільніший від дум, рецитація не така виразна, через надання майже усім нотам її однакової протяжности, нема тої жвавости, напруження, того піднесення. Хто знає, може пройде час і від наших дум залишиться тільки спомин про колишнє їх існування та записи їх, що дадуть можливість дослідувачеві—музиці простежити шлях перетворювання думи у пісню. В цьому нас переконують всі останні редакції як старих дум, пізніше перероблених вже сучасними кобзарями (Пархоменко, Кучеренко), так і новіших музичних формувань цього роду, що в своєму музичному устроєві, досить далекі від форми справжньої думи в її первісній формі. (№ 8).



З появою дум тісно також звязане існування народніх співців—рапсодів: кобзарів—бандуристів та лірників. „Се переважно сліпці—каліки“—каже Колесса—„позбавлені найбільших радощів життя, вони концентрують у собі силу почування, уміють вглиблюватися в духовне життя та перейматися людським горем“ *). Були часи, коли вся Україна повна була таких співаків. Вони розходилися по всьому просторі рідної землі, несли свої пісні тим, від кого взяли їх. Колись існували цілі організації співцівсліпців, так звані *співацькі братства* або *цехи*, з певними звичаями, традиціями; найбільший розвій цих організацій припадає на XVII—XVIII століття. На лівобічній Україні й досі заховалися та існують окремі „панмайстрі“, що до де-якої міри зберегли давні традиції цехові і подекуди нагадують давні співацькі школи-цехи „нищенських“ братств. Це цікаве явище своєрідного українського мейстерзінгерства ще раз підкреслює факт великого значіння—ролю музики в житті українського народу. Утворення подібних співацьких організацій з їх цеховим уст-

---

*) Ф. Колесса. „Наверстоване і характеристичні признаки українських народніх мельодій“

роєм*), що безперечно є впливом західньо музичної культури, спричинилося не лише до поширення серед народу пісні, воно цікаве для нас ще й в другому відношенні—як імпульс співотворчости народньої, співотворчости, що повстала цілком на оригінальному своєрідному ґрунті.

Остання експедиція для записування дум дала нам таких співців-бандуристів: Михайла Кравченка, Скубія (лірник), Говтваня (лірник), Дубину, Гончаренка, Пасюгу, Кучеренка й Древченка. Одні з них, заховавши в своєму співі чисту народню співочу традицію, донесли до нас думу в більш-менш чистій архаїчній красі її, другі ідуть на „виправлення" мелодії думи, додаючи де-що від себе, а иноді користуються навіть і вказівками освіченого інтелігента-музики; звичайно, спів останніх, не виявляючи вже того побожного збереження усіх традицій народнього інтерпретування співу,

*) Порайонна (теріторіяльна) організація співців кобзарів або лірників, своя ікона в церкві і перед нею негасима лампада або свічка, збірання братчиків в храмові празники, братський скарбник, що збірає цехові внески від бувших учнів, „пан-отці" або „пан-майстрі", ріжні ступені вивчення—„науки" (не сповна науки), церемонія посвячення учня—„визвілок", лебійська мова і т. и.—ось найвиразніші ознаки цехової організації співоцьких брацтв-цехів.

не дає нам справжньої думи, її чистої форми. Не можна обминути тут і таких знавців кобзарського репертуару, як цитований вже Опанас Сластіон, відомий письменник Гнат Хоткевич, ємець, що разом з тим являються і віртуозами гри на кобзі-бандурі. Вони багато прислужилися і збереженню думи і зацікавленности нею українського громадянства, яке так легковажно ставиться навіть до того, що найбільш характерним є в культурному житті нашого народу—до його музики. А були часи, коли майже при кожному панському дворі здибали ми бандуристів або торбанщиків. Є звістка, що навіть Петро I мав у себе при дворі простих козаків-бандуристів, котрі співали свої думи на царських куртагах, а цариця Прасковья Івановна так і надто любила козацькі співи; мала також у себе в домі бандуристів і меценатка тодішня кн. Черкаська. А при Лисаветі Петровні наші кобзарі були в осібно великій шані: адже-ж сам граф Римської імперії Олексій Григорович Розумовський був колись простим придворним бандуристом *). Одним з відомих також бандуристів при дворі Лисавети Петровни був Григорій Михайлович Любисток. Про нього зберігся указ

*) Гн. Хоткевич. „Де-що про бандуристів та лірників“.

імператриці Анни Івановни, якого об'явлено по всіх світських і духовних установах. Справа в тому, що перебувши де-який час при дворі цесарівни Лисавети Петровни, Любисток не зміг приноровитися до придворного життя і втік до себе на Україну. Цесарівна звернулася до імператриці з проханням, щоб його було відшукано, і в наслідок її прохання був указ... „Велено публиковать объ ономъ Григорію къ синодальнпмъ членамъ и во всѣ епархіи ко Архіереамъ въ духовную дикастерію въ Санктъ-Петербургское Духовное Правленіе и ставропигіялніе монастырѣ къ властямъ указы послать, чтобы его, какъ въ домѣхъ Архіерейскихъ, такъ и въ монастыряхъ и пустыняхъ и нигдѣ отнюдь не постригали и въ которыхъ мѣстахъ онъ объявится, то взять и прислать его въ Москву въ Святѣйшій Правительствующій Синодъ за калауромъ для сысканія ко двору Ея Величества по прежнему. А оной бандуристъ росту средняго, глазами слѣпъ, лицомъ бѣлъ, и гладокъ, волосы русые"... Через рік ми бачимо Любистка знову при дворі, а двадцять років після того скромний сліпий бандурист Любисток перевернувся в російського дворянина і заможнього поміщика, що мав досить звучний титул: „Двора Ея Императорскаго Величества спѣвальной музыки тенористъ и російскій дворянинъ".

Закінчуючи огляд цього другого періоду в історії розвитку української народньої музики, разом з проф. Колессою треба сказати, що цей період є „добою розцвіту української народньої творчости, що виробила взірці стилю і форми для пізніших часів“.

Третім і останнім періодом історії формування української народньої музики є доба, що характеризується вже ознаками сучасної музичної системи, з октавним устроєм мелодій пісень, ясно означеною тонікою, замітним поділом на мажор та мінор, як два головних лади: світлий, радісний та сумний, модуляцією в рівнобіжну тонацію.

Форми пісень цього періоду досить ріжноманітні: пісні лірично-побутові, чумацькі, жовнярські, танкові мелодії,—шумки, коломийки, козачки, метелиці—і багато инших. Вони оспівують усі важніші моменти індивідуального життя людини, всі ріжнородні настрої його душі, виливаються в тих мелодіях. Смуток-журба, радість, духовне піднесення, хвиля танечного весілля, всі найтонші переживання— все находить відгук в цих піснях. І тому так багато маємо ми пісень цього періоду.

Наближаючись своїм складом до новітньої сучасної музики, музична творчість

народня цього періоду все-ж таки і тут не пориває остаточно з оригінальною красою своєрідного укладу пісень давньої формації; все-ж иноді почуються ті-ж самі церковні лади, ті-ж самі оригінальні українські звукоряди, але, правда, більш пристосовані до сучасної музичної системи, більш европеїзовані. Але ця европеїзація іде ще й в другий бік—негативний: ускладнення життя, місто з фабриками, військова повинність спричинилися до зіпсування чистих народніх мелодій, засмічення їх стороннім елементом, за яким ми вже часто не бачимо тої природньої своєрідної краси, що така дорога і рідна нам в народній пісні, а що найбільш прикро в житті української музики—це те, що пісня, відірвавшися від свого натурального ґрунту, не маючи в народній товщі нових імпульсів до творення, занепадає в своєму розвиткові, майже припиняється творення нових пісенних форм, або вироджуються вони (під чужим впливом) в щось остільки неприродне й далеке духові нашого народу, що вважати їх за культурно-музичне надбання ми не можемо *). Тим більш відрадним явищем є

*) Нагадаю так звані „частушки", що й у нас знайшли собі багато прихильників серед нашого співучого селянства, вкусившого від „древа познання міської культури".

те, що все-ж таки разом з процесом ослаблення й занепаду поетичної творчости українського народу, що цілком природньо в тих умовах життя, які прийшлися на долю його, ми до де-якої міри помічаємо і виникання нових пісень, власне, може й не зовсім нових, а тільки перетворення старих в той спосіб, що в давні форми вливається новий зміст. Таке перетворення можна простежити над коломийками, що так поширені в Галичині.

Отже, закінчуючи огляд конструкції пісень цього третього періоду в розвиткові української народньої музики, треба відзначити факт, що пісні цього останнього періоду вже легко вкладаються і в поняття сучасної гармонії з її головними акордами тоніки субдомінанти та домінанти. Тому серед пісень новішої доби ми досить часто здибаємо пісні поліфонового складу (хорові). Правда, иноді гармонія їх не може претендувати на сучасність і навіть буває досить далека від гармонії сучасної европейської, що має своєю підставою простопадний (вертікальний) себ-то акордовий склад тої чи иншої музичної форми, тоді як гармонія української пісні, в даному разі, в первшій природі своїй складається із поземих мелодійних ліній, так званих підго-

лосків, які в своєму рухові складаються иноді в сполучення, заборонені сучасною гармонією, як от рівнобіжні квінти, октави, то-що. Така конструкція наближає наші пісні до пісень російських. Звичайно, такий устрій не виключає конструкції пісень і по законах сучасної гармонії, що і спостерігаємо ми на аранжировках Лисенка, Кошиця, Леонтовича, Степового та инших.

Отже, таким чином, спробуємо тепер подати в загальних рисах ті типові ознаки української народньої пісні, що відріжняють її від пісень инших народів, що надають їй своєрідний, цілком оригінальний вигляд.

Завдяки тому, що пісня українська зародилася в ті давні часи, коли музика не могла знати тої чи иншої продуманої системи, а спіралася лише на природнє кожній людині музичне почуття, яке все-ж було початком такої системи, звичайно, і мелодійний склад пісень наших значно відріжняється від пісенних формувань нашого часу. Від простого мелодійного устрою давніх пісень на основі чистого діятонизму, де мелодія обертається у вузьких межах діхорда-тетрахорда, вона еволюційним шляхом приходить до досить широкого діяпазону сучасної пісні, вбіраючи в себе на цьому шляху деякі типові риси, що згодом допомагають

встановленню кількох характерних суто-українських звукорядів. Так, церковні лади через офарбовання (хроматизацію) де-яких щаблів скалі творять нові звукоряди, що дають основу українським мелодіям. В самому мелодійному рисункові українська пісня також проходить довгий шлях від просто-спокійного, я сказав би, об'єктивного руху голосу до величезної сили почуття в ньому і навіть драматизму (думи), завдяки вживанню збільшених інтервалів, мелізматичних фігур, наглих скоків в мелодії, зміни деяких тонів скалі (невтральна терція). І в цьому українська пісня не має собі рівних. Пануючим ладом українських мелодій треба вважати мольовий, сумний, хоч, правда, є в українській народній музиці багато і мажорних мелодій, але в них ми бачимо менше того типового, чим означуються українські сумні мелодії; а крім того є ще багато, як бачили ми вже, давніх мелодій, що по своєму укладові не підійдуть під поняття сучасного мажору або мінору, мелодій характерних ладових, де теж скоріше почувається строго-сумний спів, ближчий до мінору.

Про гармонію українських пісень, в сучасному розумінні цього музичного поняття, говорити можна лише до де-якої міри та й то в відношенні до пісень піз-

нішого походження, давні ж пісні безперечно були гомофонові (одноголосні),— принаймні, нема жадних даних, що вказували б нам на гармонійну конструкцію давніх народніх пісень. Це зовсім підійде сучасна думка про гармонію до пісень пізнішого походження: велика частина їх утворилася штучно, шляхом аранжировки (розкладу) одноголосової народньої мелодії на хор, так би мовити, шляхом штучного оброблення мелодії, одягання її в ту одіж, в якій вона не вродилася, і тут, звичайно, не доводиться розбірати гармонійної структури таких пісень, бо вона є не первісною (а тільки така може дати матеріял для аналізу); та ж частина пісень, що навіть в першому своєму вигляді має поліфонову форму, також відкидає поняття сучасної гармонії; гармонійна будова цих пісень виникає з руху голосів в той спосіб, що один голос відограє головну ролю, а другі підспівують йому, утворюючи досить оригінальний народній контрапункт, який, звичайно, не підлягає навіть самим основним вимогам сучасної гармонії. Рівнобіжні терції, квінти, унісони й октави — ось ті інтервали, що утворюють гармонію українських пісень; ці контрапунктичні мелодії, переплітаючись одна з другою складають оригінальний гар-

монійний рисунок пісні, що так відріжняється від акордових сполучень сучасної гармонійної музики. Все-ж треба сказати, що гармонична будова українських народніх пісень досліджена найменше і, властне кажучи, чекає ще свого дослідника, який розкрив би нам з більшою повнотою закони гармонії нашої народньої музики.

Ритмичні особливости української народньої пісні базуються з одного боку на тісному сполученні тексту пісень з їх музикою, з другого—висовують наперед чисто ритмичну будову мелодії, так що досить часто ритм її навіть не сходиться з граматичними акцентами тексту,—таким чином, ритмика українських пісень являє собою широко розвинений елемент музичної форми, починаючи від вільного речитатива (похоронні голосіння, думи козацькі) до ясно означених ритмичних форм танкових мелодій з пісенними колінами, періодами, мотивами, взагалі зо всіма тими елементами, що складають музичну форму твору,—ми повинні сказати, що з боку ритмики українська пісня найбагатша між піснями инших народів. Праці проф. Колесси, Сокальського, де-які уваги в етнографичному збірникові Людкевича майже вповні з'ясовують нам ритмичну будову українських народніх пісень.

Таким чином, українська народня музика і по своєму походженню, і по тій загальній лінії свого розвитку є, як ми бачимо, парость музики загально-европейської і навіть індо-европейської, бо виходить з тих основ музичних, що покладено для неї в віки глибокої давнини, десь в осередку прадавнього культурного світу, в центральній Азії, що вважається за прабатьківщину усіх аріо-европейських народів. Але особливости історичного життя українського народу зробили те, що українська музика, відокремившися від загально-европейського музичного мистецтва, пішла в своєму розвиткові власним шляхом: заховавши в собі всі свої найоригінальніші своєрідні національні ознаки, багацтво і красу своїх народніх мелодій, вона дальше од них не пішла і, власне кажучи, ще й досі живе, обвіяна пахощами народнього мистецтва, народньої співотворчости. Утиски та гноблення з боку Москви зробили те, що, роз'єднавшися з художнім мистецтвом культурного заходу, ми не утворили ще свого і живемо, повторюю, ще тими багацтвами, які створив наш народ в часи що найбільше сприяли його співотворчости.

В цьому своєму історичному житті українська пісня народня так багато пере-

терпіла, що ми тільки дивуємось силі та витривалости народу, який доніс її до нас у всій її пишній красі, дав нам чудову квітку у всій повноті її аромату.

Церква, що суворо і нетерпимо ставилася до народньої творчости, вбачаючи там лише поганський блуд, половецькі та татарські навали, що взагалі нищили культуру старої Русі-України, а в так близько минулому влада російських царів, що була для нас не краща за ті татарські погроми і, нарешті, фабрика та негативні боки життя в касарнях—ось ті скорпіони, що нищили українську пісню, але задушити її не змогли. „Коляди з міст і сіл ученієм виженіте,—каже Іван Вишенський:— не хощеть бо Христос, да при його рождестві диявольськії коляди місце мають, але собі їх в пропасть свою занесеть“.

„Щедрій вечір із міст, із сіл в болота заженіте,—нехай з дияволом сидить, а не з християн ся ругає“.

„Волочельное по Воскресенії, з міст і з сіл виволокши, утопіте. Не хоче бо Христос при своїм славнім Воскресенії того сміху і ругання диявольського іміти“...

Гетьман Скоропадський року 1719 видає універсал: „Універсал рейментарскій о вечерніцах, кулачках і протчих зборах, аби

викоренiтi“. Пiд загрозою „кiйового бою“ наказувалося цим унiверсалом „сотнiкам, атаманам i войтам городовим i селскiм, а папи державце духовнiе i свецкiе дозорцам маетностей своiх повелелi накрепко того постерегатi, жеби од сего часу в городах, в городках i селах на помянутiе по вечернiцах сбори, а ктому на богомерзкiе купалнiе iгриска в Петров пост звиклi i на кулачнiе боi, через которое многiе здоровья, а иншiе лiшаются i жiттiя, що все з образою Божою деется, нiхто некогда i негде сходiтiся i жадного безчиния, г а л а с о в i звадок, барзей з контентуючими велiкороссейськiмi жолнерами, чрез що нам особлiвая трудность, затеватi не важiлся“...

Таемне розпорядження мiнiстра внутришнiх справ Валуева, видане по „Високочайшему повлѣнiю“ в липнi 1863 р. i далi такий же таемний указ 1876 р. доводили до того, що на концертах такi безобiднi пiснi як „Дощик, дощик, капае дрiбненько“ — приходилось перекладати французькою мовою; звичайно, що траплялись скандали, коли на усiм вiдомий мотив публика слухала:

La pluie, la pluie,
Qui tombe doucement.
Je pensais, je pensais,
C'est un Zaporoge, maman!

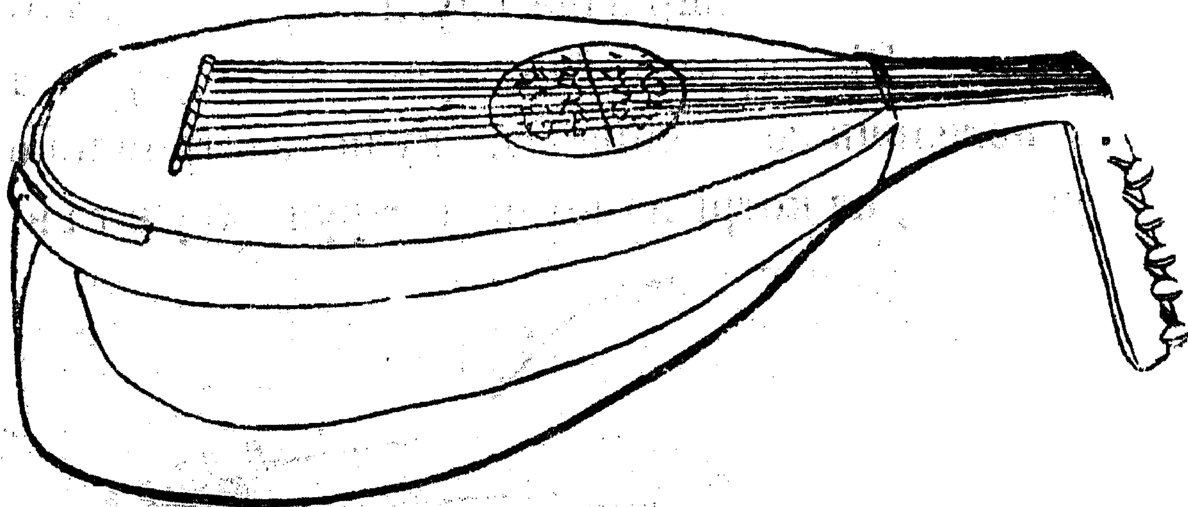
Про негативні наслідки впливів фабрики та касарень на пісню нема чого й казати: вони на наших очах.

Отже, намалювавши в більш-менш повних рисах картину музичного життя українського народу від давніх часів до наших, з'ясувавши до де-якої міри той музичний ґрунт, який спричинився появі пісень, ми вважаємо необхідним сказати де-кілька слів і про музичні струменти українські, що мають величезне значіння в музичному житті нашого народу.

По всьому просторі землі української знаходимо ми чимало струментів, які вживає наш нарід. Одні з них, як от ко́бза, бандура, ліра—були і є українськими національними струментами; вони найбільш улюблені і тому найбільш поширені;—другі вживаються лише в окремих місцевостях України; це инші, мовити б, струменти інтернаціональні, наприклад, скрипка,—хоч і охоче вживаються нашим народом, хоч і любимі ним, але не є так характерні для нього.

Тепер ко́бза й бандура, яко два окремих струменти, не існують. Але були часи, коли вони строго розріжнялися: це було два зовсім ріжних струменти. Ко́бза (венгерське kobоz, турецьке qapûz)—це

давній струновий струмент, поширений в XVI—XVII стол. серед українського народу. Історичні дані свідчать, що кобза існувала ще у половців, татар та инших східних народів, що межували з Русю-Україною. Половецька кобза мала дві струни, пізніше, коли вона перейшла до Русі, ми маємо кобзи в 8 і 16 струн. Инших відомостей про кобзу не зберіглося*). (№ 9).

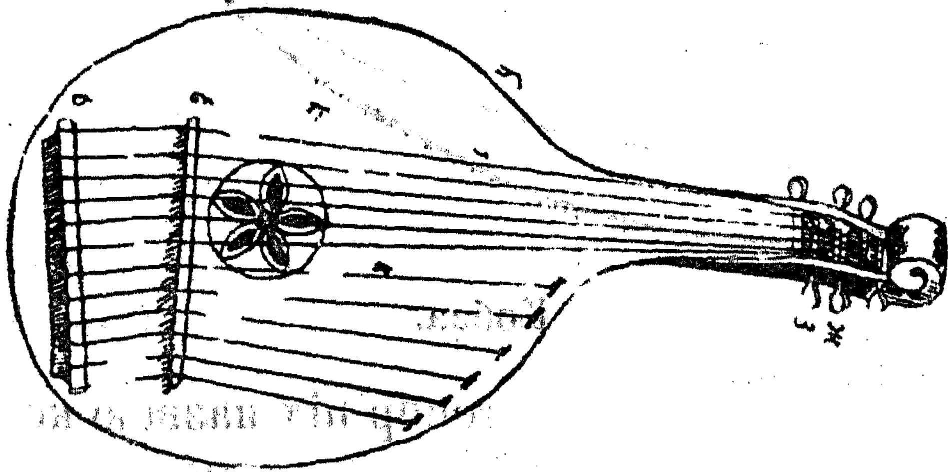


Кобза.

Те, що ми маємо тепер під назвою кобзи, є не кобза, а бандура, теж струновий струмент, але багатший на струни і досконаліший від кобзи, про яку Рігельман каже, що вона була в XVIII стол. мужицьким струментом; бандура увійшла до вжитку спершу в багатших домах та між коза-

*) Фамінцин. „Домра и сродные ей музыкальные инструменты русскаго народа". Петербург, 1891.

цтвом запорожським, а там, трохи згодом, перейшла до рук народніх співаків, остаточно усунувши з ужитку давню кобзу та переНявши її назву. В руках цих співаків бандура-кобза збереглася і до нашого часу, тому цікаво буде трохи більше зупинитися на цьому струменті. Бандура складається з овального випуклого кузова, який зверху має настілку, що зветься **дейкою**; по середині дейки вирізана кругла дірка—**голосник**. Від кузова йде гриф або **ручка** з невеличкою головкою, куди застромлено кілочки, на котрі намотано 6 струн—**бунтів**.



Бандура.

Крім того вздовш дейки проходять ще 6 або й більше коротших струн—**приструнків** з постійним строєм. Стрій бандури звичайно такий:

баси

g c d g a d^1 g^1 a^1 h^1 cis^2 d^2 e^2

терція прима — **приструнки**

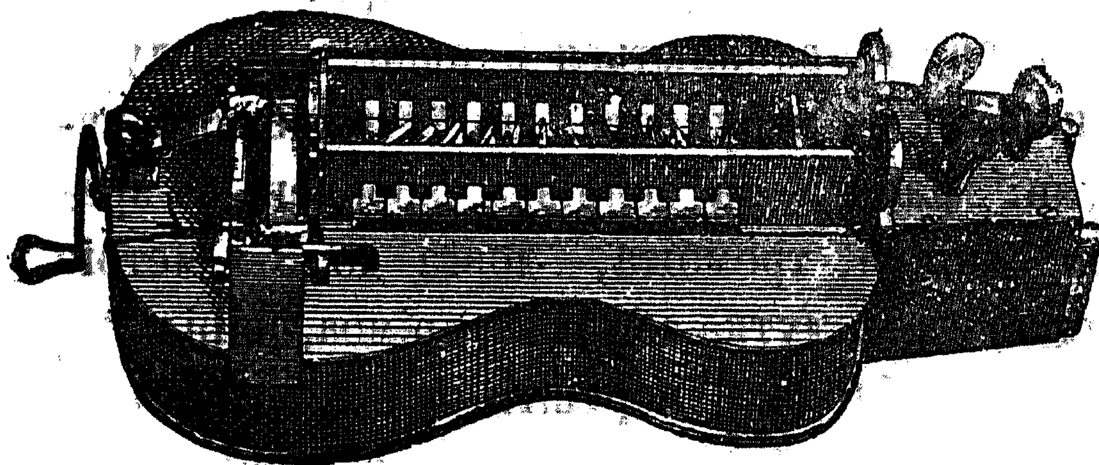
бунти

але бувають бандури і з иншим строєм, як от у Кравченковій бандурі (№ 10)

$\underline{B}$—B—f—F—B—c^1—d^1—es^1—f^1—g^1—a^1—b^1
c^2—d^2—es^2—f^2—g^2—a^2—b^2—c^3—d^3—es^3—f^3

Трапляються ще й инші строї, але й наведеного досить щоб ознайомитися з цим нашим національним струментом.

Л і р а—теж дуже давній і оригінальний струмент, занесений до нас із заходу, де в X—XII стол. відогравав значну ролю. (№ 11)



Л і р а.

Де-які історики музики кажуть, що були часи, коли ліра на заході мала значіння сучасного фортеп'яна. З XV століття значіння її підупало, але з XVI віку й досі вона стає найбільш поширеним струментом і особливо на Україні. Ліра має три струни, дві з них, крайні, настроєні в квінту, а середня—в октаву до третьої. Мелодія на лірі виграється за допомогою дерев'яних кла-

виш лише на одній струні, дві-ж другі, як незмінний оргельпункт, дають гармонійне оригінальне тло для неї.

Стрій ліри:

e, A — дві крайні струни. середня; e^1—fis^1—gis^1—a^1—h^1—c^2—d^2—e^2—fis^2—a^2

або: a, d — дві крайні струни середня; a^1—b^1—cis^2—d^2—e^2 $fis^2(f^2)$—g^2—a^2—b^2—c^3—d^3

Між людом українським окрім згаданих струментів трапляються й инші, иноді дуже цікаві, як от струменти, що їх вживають гуцули: флояра та денцівка, зроблені на зразок сопілки, трембіта,—довга до 3-х метрів дудка,—ріг, дутка або коза, дрімба, свіріль *), цимбали, бубон і, нарешті, поширена згадана вже вище скрипка; ці три останні струменти складають так звану т р о ї с т у музику, що приграє до танку.

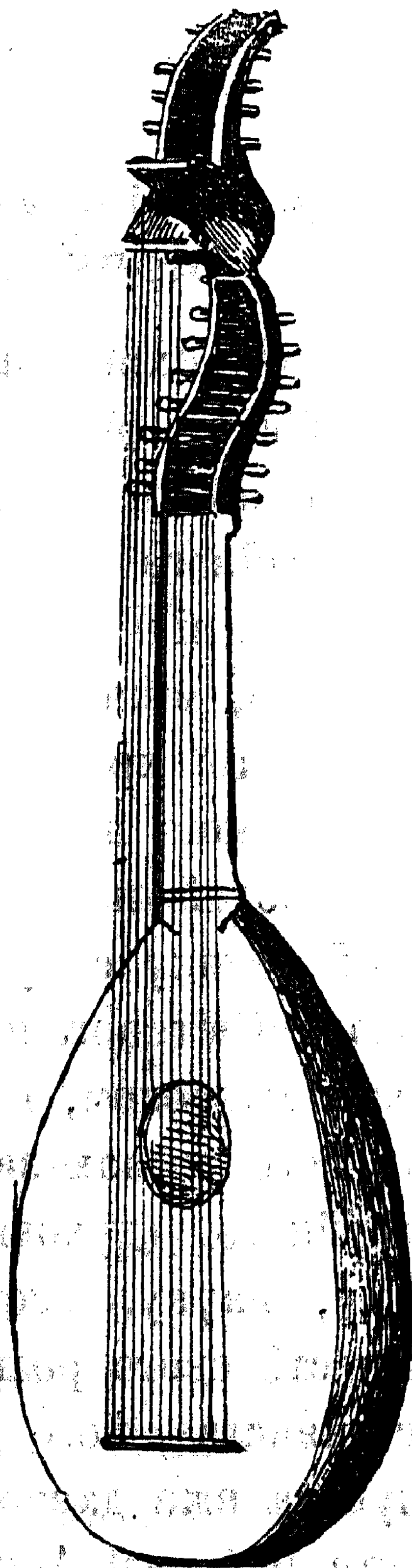
Цікаво згадати ще т о р б а н (панську бандуру), що походить з сімейства лютень і має характерну особливість—подвійний гріф; у всьому ж иншому торбан нагадує кобзу. (№ 12)

---

*) Шухевич. Гуцульщина. Матер. до українськ. етнольоґ.

Звичайний торбан має з приструнками до 30 струн.

Иноді ж були торбани, що мали навіть 60 струн, так званий „цілий торбан“ *). Із українських співців торбанистів найбільш відомими були Григорій Відорт та син його Каетан **).



Торбан.

*) В наші часи торбан можна здибати лише по музеях (Тарновського, Лисенка та ин.), в XIII—ж віці серед українського й польського шляхетства та козацької старшини торбан зустрічався досить часто. По селах цього струменту не вживано бо гра на ньому вимагала досить значної умілости.

**) Лисенко. „О торбанѣ и музыкѣ пѣсен Видорта“. Кіевская Старина. 1892. III.

III. Церковна українська музика періоду одноголосся.

З часу охрещення Україна—Русь вступила в нову фазу свого культурного життя: завдяки новим для неї формам християнського релігійного культу, що так глибоко відріжнявся від релігійних форм культу поганського, мінявся увесь світогляд народу. Високі ідеї християнства давали імпульс для творення життя на нових підвалинах, в них молодий нарід бачив незчислимі багацтва й велику силу для свого культурного розвою. Світ поганства вже не міг бути тим живим джерелом, що міг творити—він вмірав і на його руїнах зароджувалися нові форми релігійного (духовного) життя, які несли освіту, науку, мистецтво, культуру в безмежності свого розвою. Цю життьову силу християнства, його духовну цінність Русь почувала вже давно, не дурно серед вищих верств її (князі Аскольд та Дир, кн. Ольга, а також найбільш культурно-розвинений торговельний кляс населення—купці, *ще за півтораста років перед офіціяльним охре-*

щенням Русі—України, при Володимирі Великім ми здебаємо в Київі значні християнські громади, що купчилися тут коло церкви св. Ілії на Подолі над Почайною *), чужоземні джерела (Ібн-Хордадбег) також розповідають про руських купців, що називали себе християнами; в договорі Ігоря з Візантією 944 р. Русь християнська виступає поруч поганської; ще раніш слідом за походом Русі на Візантію в році 860, коли завязалися союзницькі стосунки між двома цими державами, царгородський патріярх Фотій посилає на Русь епископа.

Таким чином ґрунт для приняття нової релігії в Київі вже був,—і натуральний розвиток життя держави вимагав того, щоб вона офіційно стала на шлях загально-людської цивілізації, а цо могло дати тільки християнство, яке перейшло до нас од Візантії, осередка тодішньої культури.

Разом з християнством прийшов на Русь-Україну і увесь ритуал нової релігії і як необхідний атрибут її з'явився у нас **богослужебний спів**, клір співаків, богослужебні нотні книги. Звістки про це находимо ми в літопису Густинському, який доводить, що князь Володимир привіз з со-

*) Літопис Нестора.

бою з Корсуня першого митрополита Михаїла, инших епископів, ієреїв та співаків; Іоакимовський літопис про це саме каже, що з Греції цар та патріярх Володимиру „прислаша митрополита Михаїла, мужа вельми ученаго, болгарина суща, и с ним четыре епископа и многи іереи, діаконы и демественники от славян". З царівною Анною, що стала дружиною князя Володимира, прибув до Київа цілий клір грецьких співаків. Пізніше, за часів князя Ярослава (коло 1051—1053 р.) „пріидоша богоподвизаеміи тріе пѣвцы гречестіи с роды своими, от них же начат быти в русской земли ангелоподобное пѣніе, изрядное осмогласіе, наипаче и трисоставное сладкогласованіе, и самое красное демественное пѣніе в похвалу и славу Богу".

Всі ці звістки, що трактують про початок церковного співу на Русі-Україні, дають ґрунт для багатьох гіпотез що до самого походження богослужебного співу, а також звідци й його характеру. До останнього часу в дослідах по історії давнього церковного співу України-Русі панувала думка, що спів цей не має безпосередньої залежности від співу грецької церкви, що на Русь пройшов він через посередництво південного слов'янства, і найскорше через

булгар, які в історичному житті руських слов'ян відогравали значну ролю,—а як що грецький елемент і помічається в українському церковному співі, то це пояснюється фактом залежности булгарської церкви від грецької, що просвітила світлом християнства все південне слов'янство (Розумовскій, Кашкін, Металлов). „Київські поляне, получивши наприкінці X в. службу божу, богослужебні книжки, іерархію, кліриків та співців від булгар, і церковний спів змогли дістати лише такий, який був у булгар, себ-то руські дістали від південних слов'ян грецький спів, але протягом двох віків перероблений слов'янами в дусі народнім, з мелодійними та ритмичними особливостями, з своерідним фразуванням тексту, спів, що вилився в форми національно-слов'янські, близкі й рідні музичному почуттю слов'ян київських" *). Звідци Розумовський (а разом з ним проф. Кашкін) називае перший росспів руської церкви „греко-слов'янським", вказуючи самою назвою на найбільш натуральний історичний шлях його походження. Доказом цеї першої гіпотези походження й характеру нашого співу може бути не лише

*) Свящ. Металлов. Богослужебное пѣніе русской православной церкви. Період домонгольскій. Москва. 1908.

наведене вище свідоцтво Іоакимового літопису. В історичному житті руських слов'ян ще до їхнього охрещення були періоди найтісніших стосунків зі слов'янами південними і особливо з булгарами, що були християне вже кілька століть. Такі стосунки не могли не дати належних наслідків, і от чому, ще за довго до охрещення Руси, ми маємо в Київі і церкви християнські і християнську громаду і, звичайно, богослужебний спів, занесений сюди з Булгарії. Св. княгиня Ольга тримала у себе повний церковний клір і мабуть складався він зі слов'ян-булгар; трудно припустити, що то були греки, по-перше тому, що і громада християнська руська та й сама кн. Ольга навряд чи знали грецьку мову, а по-друге—почуття недовірря, підозріння (про це не раз кажуть літописи), яке завжди було у слов'ян до греків, виключали цю можливість. Захисники цього погляду що до походження українського церковного співу, за для обґрунтовання своїх думок, звертаються ще до нотних книжок того часу (XI—XII в.—більш давніх нотних рукописів українського церковного співу не збереглося; можливо, що їх і не існувало); прот. Розумовський каже: „порівняння грецького і нашого знаменного роспіву го-

ворить лише про їх ріжницю". *) З усієї кількости нотних богослужебних книжок того часу більша частина відріжняється від меншої тим, що має нотне письмо осібне, простіше, неподібне до того, що вживалося в Візантії. Як що припустити безпосереднє переймання церковного співу руських слов'ян від Візантії, то як пояснити факт, що нотні книжки з характерним типово-візантійським письмом менше вживалися ніж ті, шо мали нотне письмо більш просте і носили сліди впливу слов'яно-булгарського? Очевидячки, тут може бути дві можливости: одна та, що залишає домінуючим елементом в церковному співі руських слов'ян елемент булгарський, підпираючи це твердження і історичними умовами життя цих двох слов'янських народів, і свідоцтвами літописів, і порівнянням семіографії нотних книжок—грецьких та слов'янських—і, врешті, логичними міркуваннями, для яких вище наведені дані є необхідними передпосилками; друга можливість—це існування в грецькій семіографії двох систем, з котрих одна зберігає всю вибагливість, складність та заплутаність візантійської нотописі (давні

*) Прот. Розумовскій. Церковное пѣніе в Россіи.

кондакарі) і досить далека від того, що було звичайним у наших слов'ян, друга—навпаки—цілком подібна до нашого давнього знаменного письма. До остаНього часу ця гіпотеза незнаходила собі певного підтвердження і лишалася тільки догадкою, проти справедливости якої було багато даних. Але в останні часи, завдяки дослідам К. Попадопуло-Керамевса, А. Преображенського та ин., удалося знайти з одного боку кілька справжніх грецьких нотних рукописів з відмінною семіографією ніж та, що знаходимо ми в давніх кондакарях (Попадопуло), з другого встановити спорідненість семіографії цих рукописів з нотними рукописами XI—XII в., що вживалися нашими словянами (А. Преображенський *). Це ставить питтання в яснішому освітленні.

Третя гіпотеза С. В. Смоленського **), що проводить ту думку, що давнє-руський церковний спів має всі дані на предикат самостій-

---

*) А. Преображенскій. О сходствѣ русскаго музыкальнаго письма с греческим в пѣвческих рукописях XI—XII в.—Реферат.

**) С. Смоленскій. Азбука знаменнаго пѣнія старца Александра Мезенца. Казань. 1888.

—"—"— О ближайших практических задачах и научних разысканіях в области русской церковно-пѣвческой археологіи. СПБ. 1904.

ности, національности, як по своєму походженню так і по де-яким сторонам в своєму резвиткові.

Здається, що у всіх цих трьох гіпотезах є чимало спільних точок, що могли б з'єднати їх в одну широку гіпотезу, яка більш повно з'ясувала б нам питання про походження й характер давнього церковного співу України-Русі. Не торкаючись поки що цікавої думки Смоленського про самостійність походження й розвитку нашого церковного співу (хоч де-які міркування ми наводимо і з приводу цеї теорії), зупинимось на перших двох: греко-слов'янській (булгарській) та грецькій.

Історичні свідоцтва майже в рівній мірі багаті на матеріял, що підпирає як ту, так і другу гіпотези і тому покладатись лише на них нема рації за для конечного висновку і з'ясовання цеї справи; власне, здавалося б, що саме цей факт може помирити обидва погляди, з'єднавши їх в одну—греко-булгарську, але в трохи иншому її вигляді ніж той, що знаходимо його у Розумовського, Кашкіна, а саме: маючи на увазі, що найдавніші богослужебні нотні книжки з'являються на Україні не раніш XI віку, а церков християнська існувала на Русі вже з IX віку, треба припустити, що

найдавніший церковний спів прийшов до руських слов'ян не шляхом вивчення його по нотних книжках,—чи то булгарських, чи то грецьких,—а просто з голосу, через співоцьке минуле, традицію. Це цілком природньо і для того культурного рівня руських слов'ян і завдяки тій здібности їх до співотворчости, яку завжди мали вони. А як що це так, то також природнім буде й те, що чисто грецький церковний спів чи в складній, чи в простій своїй формі був-би чужий, і незрозумілий, і досить трудний для вивчення нашим слов'янам в значно більшій мірі, ніж спів церковний булгарський; тому, ідучи по лінії найменшого опору, ми повинні прийти до думки запозичення церковного співу від булгар, народу, що мав більше спільного з Русю.

Таким чином період християнського життя України-Русі до офіціяльного її охрещення проходив під безпосереднім впливом булгарської культури, яка цілком припускала можливість навіть самостійного розвитку руської культури; звідси стає зрозумілою і гадка Смоленського про своєрідний національний давній церковний спів на Русі. Вплив же грецький міг відбиватися на ньому лише остільки, оскільки він був помітний у булгар, та навіть і того менше,

бо як що булгарська культура могла ослабити його, то теж саме можливе було і в культурі українській; отже цей грецький вплив в останній ставав ще менше помітним.

Так було до охрещення Русі. З кінця ж X століття, коли Володимир Великий оголосив християнство пануючою вірою у своїй державі і коли в справах релігійних було зав'язано тісні й безпосередні стосунки з Візантією, вплив грецького церковного співу на спів української церкви виявляється в більш активних формах: так, менш ніж через 100 років після охрещення Русь має вже грецькі нотні книжки (кондакарі), грецький церковний спів та грецьких навчителів співу—доместиків, протопсальтів; „царицин" клір, що прибув з Греції разом з царівною Ганною, мабуть складався цілком з греків і можливо, що в своїй внутрішній організації нагадував придворні візантійські хори зі всією їх пишнотою; в Київі наприкінці XI та з початку XII століття стає відомим двір доместиків (співців) за Десятинною церквою,—„идѣже есть двор деместников за святою Богородицею над горою",—як каже літописець; Київо-Печерський Патерик говорить про Стефана, що під час ігуменства преп. Теодосія був обраний братією манастиря за доместика або розпоряд-

чика церковного уставу; з літописів довідуємось про Мануїла (1053)—співака і навчителя церковного та світського співу за часів князя Ярослава, Мануїла-скопця, теоретика й знавця церковного співу. З поширенням християнства за межі князівства Київського ми здибаємо Кіріка—диякона, доместика церкви св. Богородиці, Луку, домсственніка Володимирського. При дворі галицького князя-короля Данила здибаємо в Перемишлі Митуса-співака. Під керовництвом грецького духовенства закладаються при церквах руських школи, де між иншим учили й церковному співу; про те не збереглося ніяких відомостей як саме учили в тих школах співу, не збереглося також від того часу жадного підручника або теоретичного твору про церковний спів.

Таким чином, як що початок християнства на Україні-Русі проходить в безпосередній залежности від булгар, то дальший розвій його набірає і чисто-грецьких впливів, що особливо виразними стають з XI віку. Але до тої пори церковний спів на Русі остільки міг усталитися, зміцнитися, набрати оригінальних щиро-слов'янських (а може вже й українських) рис та форм, що міг витримати й сильний натиск грецької церковної культури, міг уже змагатися з нею за

свої набуті ним, своєрідні, форми. Не кажучи про де-які менш помітні сліди західньо-латинського церковного співу, а також більш виразні ознаки співу східньо-грецького (сірійсько-египетського) ми з даних історії та церковної археології, а також палеографії зупиняємось лише на двох моментах в нашому церковному співі, а саме: на слов'яно-булгарському та грецькому (візантійському).

Отже, аби роскрити питання який-то був наш давній церковний спів ми повинні раніш відповісти на подібне питання в відношенню до булгарської церковної музики й до грецької; розкривши його, дальшим нашим завданням буде: що саме з церковного співу та з церковної музичної системи цих народів перейшло до музики церкви української—лише в такий спосіб можливо було-б підняти хоч трохи завісу над тим досить темним місцем українського культурного життя, що маємо ми в нашому давньому церковному співі.

Але по тих данних, що наука досі здобула, не багато ми можемо з'ясувати.

Про булгарський церковний спів історія не дає нам жадних певних вказівок. Церковних книг з булгарською нотописью до нас не дійшло,—те, що маємо ми від булгар

належить пізнішому часові — XIII або XVI віку, та й то тяжко сказати з певністю, що в тих пам'ятках нотопись булгарська. Можна-б гадати тоді, що булгари вживали церковні книги з грецькою семіографією, але й таких в період VIII-X в.в. не знаходимо. Лишається одне: поле для здогадок, логичних міркувань та гіпотез. Вони приводять нас до того, що первісний грецький церковний спів, розроблений по осьмогласію перейшов до булгар через посередництво македонських та солунських греків, що завдяки сусідству зі слов'янами часто добре розуміли їхню мову, їхні звичаї та взагалі весь уклад їхнього життя. Теж і з свого боку булгари могли поволі знайомитися з грецькою культурою і переносити її до себе. Ці два елементи: елінізований булгарин та слов'янізований грек могли дати сприяючий ґрунт для утворення церковного співу в слов'янських землях, і в першу чергу в Булгарії. Не маючи зафіксовання в сталій співочій семіографії цей спів з плином часу все більш відходив від свого прототипу (грецької церковної музики), вбіраючи в себе або елементи власної (народньої) співотворчости, або елементи музики инших культурних народів, наприклад латинського Заходу. Так, із грецького осьмогласія у булгар могла виробитись своя вла-

сна система осьмогласія, свій богослужебний спів, осібний від грецького. Перенесений же на Україну-Русь він ще більше втрачає спільність з грецьким і творить сприяючий ґрунт українсько-слов'янським племенам, за для утворення своєї власної музичної системи та свого власного церковного співу. Тут і з'являється можливість говорити про оригінальність та самобутність нашого давнього церковного роспіву—знаменного.

Що-ж знаємо ми про церковну музику ґреків тоїж доби. За часів до Івана Дамаскина (IV—VII в.) церковний спів грецької християнської церкви остільки було вже розроблено практично, що залишалося тільки привести все здобуте до певної системи, що під силу було тільки такій високо-освіченій і талановитій людині, як був Іван Дамаскин. Це тим більш було необхідно, що теоретичного розроблення питань церковного християнського співу не було зафіксовано в якомусь теоретичному трактаті і взагалі не було навіть просто записано. Система осьмогласія, що упорядкував Іван Дамаскин виросла з давне-грецьких ладів, які вже мали досить стале теоретичне розроблення. Головною характеристичною ознакою ладу були так звані пануючі та конечні звуки його, вони

з'ясовували всі особливости того чи иншого ладу; ці властивости ладового устрою давне-грецьких мелодій перейшли і до церковного грецького співу і вмістилися в системі осьмогласія. І тут „пануючі і конечні звуки займають центральне положення в мелодійному будуванні і звичайно обертаються серед підлеглих їм ступенів ладу:—кінцевий звук оточується тоничною групою лада, а пануючий—домінантовою"). Октоїх Івана Дамаскина має вісім гласів, до яких додано назву давне-грецьких народніх ладів: дорійського, фригійського, лідійського і т. и. На ноти, що писалися тоді особливим написанням, було покладено лише перші стихирі кожного гласа („самогласні") і перші тропарі кожної пісні канону (ірмоси), по їх зразку співалися всі инші тропарі канону. Теорію вісьмигласового співу склав Ів. Дамаскин разом з Козьмою Маюмським, розроблено її в граматиці та книзі „Святоградець" **).

Головні области обертання гласових мелодій в діятоничних ладах слідуючі:

*) Свящ. Дим. Аллеманов. Введеніе в исторію русскаго церковнаго пѣнія. Пѣніе церкви вселенской. Москва.

**) Рукописи цих творів зберігаються в Паризькій бібліотеці, копії їх є в СПБ. Имп. Публ. Бібліотеці. Про „Святоградца" є невеличка розвідка В. В. Стасова.

автентичний 1.

$d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 -$

плагальний 5.

$- e^2 - f^2 - g^2 - a^2$

автентичний 2.

$e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 - e^2 - t^2 -$

плагальний 6

$- g^2 - a^2 - h^2$

автентичний 3

$h - c^1 - d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1 (b^1) - c^2 -$

плагальний 7.

$- d^2 - e^2 - t^2$

автентичний 4

$c^1 - d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - h^1 - c^2 - d^2 - e^2 -$

плагальний 8.

$- f^2 - g^2$

Крім цього до характерних особливостей кожного гласу треба віднести типові мелодійні уривки-мотиви („попівки“), себ-то такі звороти мелодії, що належачи до певного гласу дають можливість по них узнати останній. Увесь устрій давне-грецького церковного співу носив **мелодійний** характер, не допускаючи гармонізування мелодій; так церковний грецький спів зформувався із грецької-ж світської музики, що також не знала гармонії.

Окрім гласового устрою церковних грецьких мелодій Ів. Дамаскинові приписується ще її введення в практику церковного співу особливого нотного письма (невматичного), що було переходовою ступенню від хіро-номії, нотописи повітряної, яка склалась на підставі тих знаків від руки дирігента, що вказували співцям ті чи инші особливости в співі. Де-які історики та музики-археологи (Фетіс, Флейшер) знайшли навіть рукописи з нотними знаками з надписанням на них імени Івана Дамаскина.

В X—XI в. візантійський церковний спів втрачає свій строго церковний вигляд, вбравши в себе елементи співу світського: пісенно-театральний характер мелодій, кучерявість та мережаність їх, розвинену ритміку, а також театральну добірність в виконанню—церковний спів того часу віддалився від строго молитовного настрою співу попередніх (VII—IX) віків, ставши необхідним атрибутом пишних релігійних церемоній та служб візантійського двору. „Историкові, Кедрен докоряє сучасникові Константина Порфірогенета (X в.) патріархові Теофілактові що при ньому проникли до служби Божої світські пісні з непристойними обрядами. Георгій Скіліца (XI в.) говорить про того-ж таки Теофілакта, що він поставив співакам за

доместіка церковного Евфимія Касні — і вони навчились „диявольським оргіям, нечестивим воплям, співам земним“.

Приходячи до тої думки, що церковний спів давньої України—Русі та його семіографія прийшли до неї не безпосередне з Візантії, а через посередництво східнього слов'янства, а саме через булгар, ми тим самим повинні визнати і де-який самостійно-національний колорит цього співу і колорит не тільки загально слов'янський але й національно руський, що відбивав навіть до де-якої міри і характер музики народньої; візантійський же вплив на нашу церковну музику прийшов пізніше, коли знаменний роспів (давнього періоду) в своїх основних мелодійних рисах був уже сформований. Візантійський характер співу скорше відбився на нашому так званому демественному роспіві, що в скорому часі по охрещенні Русі—України проник туда разом з демественниками—співцями з греків. Не ґрунтуючись на осьмогласії, маючи багато елементів далеких від строгої церковної музики, цей роспів заняв в історії співу давньої української церкви другорядне місце в порівнянню його з знаменним, можливо, що власне через нього та ще через кондакарний грецький спів з його особливою семіографією

ми втратили певний шлях за для з'ясування й зрозуміння нашого давнього знаменного роспіву; поновити його ми можемо лише за допомогою ретроспективного методу, розкриваючи основний голос (cantus firmus) роспіву шляхом послідовного розкриття знаменної мелодії спершу в нотно-лінейному його вигляді, потім через рукописи XIX, XVIII та XVII ст. доходимо до Мезенцовських перекладів, які ми рахуємо за досить авторитетні і при тому завдяки дослідам С. Смоленського, цілком зрозумілі для нас; далі йдемо до рукописів періоду давнього хомового співу, рукописів безпризначних і, таким чином, доходимо до первісного cantus firmus'а нашої давньої знаменної мелодії. Звичайно, оскільки легко простежити знаменний спів по рукописах та книжках XIX—XVII ст., остільки трудна ця справа з XVI століття і дальше, до моменту складання давнього знаменного роспіву; тут знову доводиться користуватися лише гипотезами.

Кажучи про знаменну крюкову семіографію, Александр Мезенець в своїй праці „Извѣщение о согласнѣйших помѣтах во кратцѣ изложениях: (со изящным намѣреніем) требующим учитися пѣнія“ 1668 р. так каже про початок церковного співу на Русі: „Первіі же убо бѣша в началѣ сего зна-

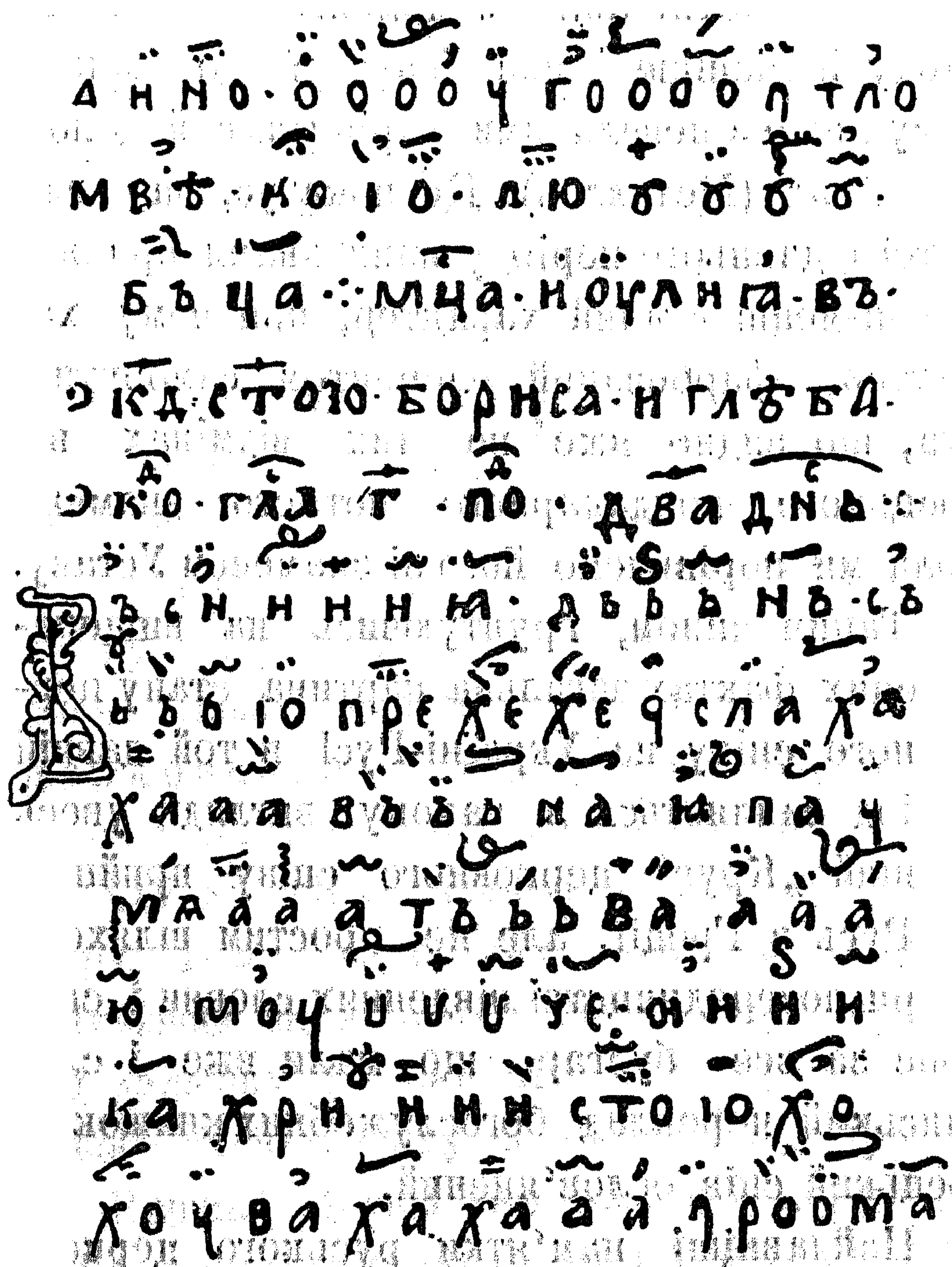
мени творцы и церковнії пѣснорачители, во столечном россійскія державы богоспасаемом градѣ Кіевѣ. По нѣколикѣх же лѣтѣх от Кіева сіе пѣніе и знамя нѣкими люборачителями принесеся до великаго Нова града. От Великаго же Нова града распространися и умножися толиким долговременьством сего пѣнія ученіе, во вся грады и монастыри великороссійскія епархіи и во вся предѣлы их... Сіе же убо таинственное, сирѣчь скрытое и сократительное знамя учинено и снискано и сими имены прозвано прежними славенороссійскими церковными пѣснорачители и знаменотворцы, до настоящого сего времене за четыре ста лѣт и вящшо: понеже во многих харатейных ірмологіах и прочаго церковнаго пѣнія с сим знаменем книгах обрѣтохом лѣтописная подписанія: кто которую знаменнаго пѣнія книгу писал; и яже в ней писанная любомудрствовал, и в коем градѣ, или монастырѣ, и в которое время, и при каковом случаи"...

Отже для нас цікаво тут свідоцтво Мезенця про початок церковного співу власне в Киïві, а також і час його виникнення („за четыре ста лѣт и вящше"); звичайно, останнє для нас не може бути конечним, тому що історія подає нам і значно раньші джерела про існування на Русі церковного

співу, ніж ті, про які каже Мезенець (XII—XIII в. по його вказівках).

Київо-Печерський манастир, що з перших же років свого існування почав проводити ідеї християнства серед руського народу, не міг бути байдужим і в справах церковного співу. Так, по дорученню преп. Теодосія, інок Печерського манастиря Єфрем списав „в порядкѣ весь Устав студійскаго монастыря, как воспѣвают пѣснопѣнія і читают чтенія“. Устав, що склав патріарх Олексій (1025—1043), і відбиває на собі разом з чинами богослужебними і порядками студійськими, які домінують там, ще її чини і порядки єрусалимські, атенські, константинопольські. У нас збереглися списки цього Уставу від кінця XI ст. Цей Устав в відношенню до практики церковного співу, ідучи за правилами студійськими „з одного боку встановлював чин, розмір і порядок осьмогласного співу, з докладною вказівкою, що, коли і як повинно виконуватися при службі Божій і, таким чином вводив в практику церковного співу руської церкви певну впорядковану і закінчену систему церковного осьмогласія („осьмогласіє изрядное“), — з другого—давав місце виконанню співу і не по осьмогласію, а в музично-художній спосіб, по законах і при-

йомах музично-співочого мистецтва, по знаках повітряно-співочої семіографі, по хірономі." *). Крюкові нотні знаки цього Уставу,



Кондакорне „знам'я" XI в. близьке до візантійського.

*) В. Металлов. Богослужебное пѣніе Русской церкви. Період домонгольскій.

що дійшов до нас *), звичайно, не в оригінальному вигляді, а в пізніших списках, „мають той самий вигляд, ту саму систему крюкових знаків, що ними написані усі богослужебні нотні книжки домонгольського періоду й пізніше і яка існує й до нашого часу лише з невеликими варіянтами й доповненнями“ (Металлов). Це показує, що вже в того давнього періоду наше знамя приняло більш-менш сталий характер, при чому характер, офарбований елементом самобутности, що видно вже по тих відмінах від грецького кондакарного нотного знамені, коли ми порівняємо його зі знаменем Уставу.

Таким чином, ґрунтуючись на вищенаведених фактах загальна картина стану церковного співу на Україні-Русі в той давній період виявляється в такому вигляді: увесь перший „Круг“ церковного співу прийшов на Русь з Греції, але не простим шляхом, а при посередництві південних словян і, скоріше за все — булгар, що мали вже і словянський переклад богослужебних книжок, і грецький спів ослов'янений.

Найдавніші пам'ятки руського церковного співу — нотні книжки — не сягають раніш XI століття; ґрунтуючись на їхньому тексті

*) Устав Бібліотеки Сінодальної друкарні № 1206—142.

та крюкових знаках, що де-якої міри вже розібрані, констатуємо, що то спів був мелодійний (одноголосний), і повинен був мати декламаційний характер, де словесний ритм керував ритмом музичним: довгість та короткість складів тексту, а також наголоси в головних та другорядних частинах речення, не тільки впливали на довгість музичних звуків в співі, але до де-якої міри вимагали підвищення або пониження голосу. Зрозуміло само собою, що при перекладі грецького текста на словянський всі ці текстові ознаки мінялися, що впливало і на зміну мелодійного малюнку співу: таким чином поволі вироблялися певні форми свого власного церковного співу. Нотні книжки руської церкви перших віків її існування (приблизно до XIV-XV віку) значно відріжняються по формі тексту та нотних знаків від книжок слідуючих віків, а ті в свою чергу відмінні від дальших. Це дало підставу для поділення всього нашого співу на окремі періоди.

Перший період так званого „істинорѣчія", себ-то така комбінація тексту й співу, коли слова богослужебного твору писалися так, як вони чулися; особливости ж тодішньої вимови були такі, що, наприклад півголосні ъ, ь та й, що тепер не вимовляються,

мали над собою навіть окремі нотні знаки і очевидячки вимовлялися. Нотні знаки, що ставилися над текстом, звалися крюками або „знаменами“, а перша найдавніша система нашого церковного співу звідци дістала назву „знаменного роспіву“. „Знаменный распѣв, несомнѣнно есть распѣв греко-славянскій т. е. образовавшійся из древне греческого пѣнія в землях славянских и получившій там свою особенную семіографію“ *). Але зі сказанного вище можна зробити висновок, що для знаменного роспіву не був чужим і елемент своєрідно-національний, що підтверджується ще й фактом творчости руських співців: так, в нотних книгах того періоду ми здибаємо служби руським святим Теодосієві Печерському, Борисові й Глібові, Миколі Чудотворцю.

Основні мелодійні риси і взагалі увесь музичний склад цього роспіву дійшов до нашого часу і зафіксований нашою нотно-лінейною системою майже в тому вигляді, яким він був і в давні часи. Правда, завдяки тому, що самий мелодійний устрій знаменного співу складався в той спосіб, коли кожний глас мав ту чи иншу кількість характерних мелодійних фігур або „попѣвок“,

*) Разумовскій. Церковное пѣніе в Россіи. Москва.

з яких складалися богослужебні співи,— скоро в знаменному роспіву з'явилися так звані переводи, себ-то способи співу тої чи иншої церковної пісні на основі тих гласових, „попѣвок"; а зважаючи на те, що таких, „попѣвок" було досить велика кількість (до 100), то і роспівання одної церковної пісні можливе було в де-кілька переводів *). Але це все не затемнювало основних мелодійних особливостей знаменного роспіву, строгої церковности та релігійности його музики, що все разом дає вдячний ґрунт для оброблення цього роспіву в вищі форми сучасного церковно-музичного мистецтва.

Що до нотних знаків знаменного роспіву— крюків або знамен—то треба сказати, що вони більше мали перемін в своїй еволюції і остаточно сформувалися лише на-прикінці XVII століття. Система крюкової семіографії в своєму основному вигляді нагадує західне невматичне нотне письмо, власне в тому, що як те, так і друге скоріше служать цілям мнемоничним, являються допомагаючим засобом щоб краще запам'ятати мелодії співу, а не виявляють собою точних

*) Металлов. Осмогласіе знаменнаго распѣва. Опыт руководства к изученію осмогласія знаменнаго распѣва по гласовым попѣвкам.

даних про високість тону, його ритмичний рух, напрям мелодії і т. и. Не маючи такого усталеного абсолютного музичного значіння, передаючися від одного майстра-церковного співу до другого шляхом традиції, крюкова система музичного означення співу що дальш, то більше втрачала в своїй ясности, ускладнялася, заплутувалася, що й було причиною переходу до ясної нотнолінейної системи. Разом з семіографією давнього знаменного роспіву існувала в ту добу й семіографія грецьких кондакарних церковних мелодій, а також і особливе знамя демественного співу; але досі цю семіографію не досліджено остільки, щоб була можливість перекласти мелодії тих роспівів на нашу сучасну нотну систему.

Така в схематичних рисах картина богослужебного співу України-Русі приблизно до XV століття; дальший розвиток його набірає инших форм. Завдяки втраченню самостійного державного життя і підпаденню України під владу Литви, а потім Польщі, культурне життя нашого краю іде иншим шляхом, відбиваючи на собі впливи латинського Заходу.

IV. Церковна українська музика (доба гармонійна).

Коли саме з'явилися на Україні перші церковно-музичні твори, написані не для унісонового хору, а гармонізовані на хор, що складався з окремих більш-менш самостійних голосів,—трудно сказати; сучасні музичні досліди в цій справі не дійшли ще до певних висновків і для музики-археолога є ще досить праці на цьому полі. Але гіпотези що до початку гармонійного співу на Україні були ріжні; була навіть думка (Митр. Макарій: Исторія русской церкви), що гармонійний спів на Україні-Русі існував ще за часів Ярослава (1051-1053) „трисоставное сладкогласованіе"—але пізнішими дослідами цю гипотезу відкинуто. Звичайно, трудно гадати щоби руська церква, діставши від греків церковний спів одноголосний, змогла-б перетворити його в гармонійний шляхом власної музичної роботи або творчости. Народній спів (пісня давнього періоду) не мав навіть і зачатків гармонії, музика візантійська, як одноголосно говорять про це дослідувачі її Белерман, Фетіс,

Амброс, Геварт, Ріман та инші—також не знала гармонії. Очевидно гармонійний „партесний“ спів виник вже на Україні-Русі пізнішої доби і виник не сам собою, а під якимсь зовнішнім впливом, а саме: впливом музики Заходу, що значно раніш мала у себе поліфонію. Звичайно, не може бути сумніву в тому, що на характер гармонії церковного співу найдавнішого періоду поліфонії української церковної музики вплили й свої власні, так мовити, тубільні властивости тої музики, як наприклад своєрідна пізніша контрапунктизація народніх пісень (підголоски), але то торкалося характеру гармонійного церковного співу, створення ж його, перші стадії формування його скоріше за все проходили під впливом стороннім і свого власного ґрунту не мали; цей сторонній вплив, повторюю, йшов до нас із Заходу через католицьку Польщу, що в своєму церковному співі давно вийшла вже по-за вузькі межі гомофонової музики, переживши всі стадії поступового перетворення мелодійного співу в гармонійний, спершу в примітивному organum'і Гукбальда, diaphon'ї Гвідо Арецького (X-XI в.в.) і потім в творах контрапунктистів старо-французької та нідерланської школи (XII-XIV в.в.). Таким чином, Захід далеко попередив Схід і в той

час, коли пам'ятки богослужебного співу православної української церкви, нотні богослужебні книжки, були до останніх років XVI ст. виключно одноголосні,—західня латинська церква мала вже в своїй богослужебній практиці всі здобутки славних творців доби контрапункту.

Таким чином, цілком природньо з'явився і в українській церкві цей новий гармонійний спів, запозичений у культурнішого сусіди. Але крім цеї чисто зовнішньої причини для утворення сприяючого ґрунту для проникнення гармонійної музики до нашого церковного співу, були ще й инші, більш глибокі. Католицька пропаганда серед православного населення України зробила те, що частина його стала переходити в „латинську віру"; проголошення унії в Берестю 1596 р. узаконило це роздвоєння. Релігійна боротьба на Україні набірала широких форм. Одним із засобів приваблення православних до унії та католицтва і був той гармонійний спів, що давно вживався в католицькій церкві. Православні українські брацтва, біля яких гуртувалися свідомі верстви українського населення, звертають увагу на це і роблять зусилля, щоб завести й у своїй церкві подібний спів. Так, львівське брацтво звер-

тається до патріярха Мелетія Пігаса з запитанням про можливість заведення у православній службі партесного (гармонійного) співу. В своєму посланії до всіх православних Польщі (1594—1598) патріярх каже: „Що скажемо про музику? Те, що восхвалимо Бога живим голосом або голосами, як, де і у кого який звичай співати Богові... Ми не робимо догани ні одноголосовому, ні многоголосовому співові, аби він був відповідним і благопристойним. Але що до шуму та гудіння бездушних органів, то Юстин-філософ і мученик забороняє його і ніколи це не вживалося в церкві східній"... Очевидячки, що думка проведення гармонійного співу в православній українській церкві була вже давно і православні брацтва чекали лише на санкцію грецького патріярха. Це можна бачити з факту, як учні школи львівського брацтва зустріли в 1591 році митрополита Михаила „тремя ліками",—факта, який свідчить, що у львівській школі справа навчання співу вже тоді була поставлена досить серьйозно. Пильну увагу на церковний спів стали звертати православні брацтва саме тоді, коли їм довелося виступити на боротьбу з унією, що давала себе почувати ще за довго до Берестейського Собору. Тим більш

потрібна була в цій справі реформація, бо поруч стройного гармонійного співу католицької церкви у нас був **хомовий** спів, характерною особливістю якого було ростяження (продовження) кінцевих голосівок, що не тільки затемнювало смисл церковної пісні, а й робило неприємне враження своєю одноманітністю.

З половини XVI століття з ріжних галицьких міст посилано до Волощини, Молдавії та Булгарії молодих дячків на науку церковного співу. В одному листі молдавського господаря Олександра до львівського брацтва від 6-го липня 1558 року читаємо: „Пришлите до нас чотири діяки млоденци добрыи, а ми их дамо на наученіе пѣнья Греческого и Сербского, и коли ся научат, а мы их зася пустимо до вас, одно штобы мѣли голосы добрыи, бо из Перемышля також до нас посланы суть дьякове на науку“. Це все вело до того, що скоро від таких випадкових заходів що до поліпшення церковного співу і правильного вивчення його в братських школах, останні регламентували його окремими артикулами своїх статутів. Так, в уставі Луцької школи читаємо: „Артыкул 13. В суботу мают поновляти всѣх речес, котрым ся учили презтыждень, научитися мают пасхаліі и

лунного теченія, и личбы и рахования, или мусик церковного пѣнія...*). Артыкул 20... Школы словесное наука починается. На первѣ научившися складов литер, потом грамматики учат, притом же и церковному чину учат, читанню, спѣванню **). Наглядання за співом церковним доручається окремим братчикам... „Пану Василію Буневскому и пану Константину Медзанетѣ украшеніе пѣнія церковного ряд отданый есть"... ***). Та-ж Луцька школа остільки серйозно поставила у себе спів церковний та братський хор, що стала скоро предметом заздрости луцької ієзуїтської колегії. Так, в одному з документів здибаємо таку скаргу ченців луцького братського манастиря:... „месеца октобра осмого дня, ведаючи од давного часу въ брацстве о спевачку Иванъку, который коштомъ, старанемъ и працею побожного брацства Луцкого ку фале Божои а оздобе церковнои цвичоный будучи, зъ иными юркгелтными церкви Божои въ спеваню служил, которого не могучи през розные намовы и старанъя свое ку собе од церкви

*) Памятники, изданные Временною Комиссіею для разбора древнихъ актовъ. т. I. изд. 2-е. Кіевъ. 1848.

**) Тамо ж.

***) Архивъ Юго-Западной Россіи, ч. I, т. XI.

Божое приспособити, упатъривъши для одяханя отца игумена, якого старшого, въ потребахъ церковныхъ з монастыра, час тому способный, раду сами намову едностайную на взяте оного кгвальтовне зъ школы брацкое з собою учинивъши внерод тих всих верхумснованых студентов (Е. Желислтавского, Павла Дембского, Гилярого Козловъского і др.) своих оружно, с кордами, шаблями и балтами для взятя кгвалтомъ не толко того, еслибы боронено, спевачъка Иванъка, дышканъцисты, але и другихъ при ним выборнейшихъ спеваковъ з манастыра и з школы брацкое, а за ними по малимъ часе иныхъ усихъ студенътовъ зо всихъ своихъ школъ, которых было о двесте, с поменеными отцами майстрами для даня имъ посилку, помочи и для подеспектованя и приведеня оных зо всими законъниками тогож манастыра и дозорци албо учителя тое школы, побожного отца Елисея Илковского, законъника тоеж рекгулы, до колеюмъ своего, выправили, выслали и той намове и воли своей перед себе взятой досыть учинити росказали". *)

Те-ж братство піклується про правильну постановку навчання співу церковного в

*) Архивъ Ю-Зап. Россіи. ч. I, т. VI.

брацькій школі... „для вигоди дзвонення, яко и спѣвання церковного на крылосах обох“. *).

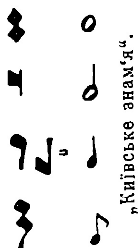
В бібліотеці цього братства знаходимо: „по небожчику Павлу книжок позосталих розних і партес: партес церковних пятоголосних двое старих, партес шестоголосних трое, одни погребние, а другіе малис; термѣни (зразки) осмоголосние, с тих же ново переписание неинтролѣковани; партеси старие осмоголосние“... **)

Треба думати, що до заведення на Україні гармонійного співу спричинилося ще й те, що з того-ж таки XVI стол. до закордонних культурних центрів починають виїзжати сини заможньої шляхти і міщанства для вищої освіти. Повертаючись до України вони приносять з собою культурні надбання Заходу. Побувавши в музичних осередках Італії, вони приносять багато нових мелодій, переважно церковного характеру; вони вивчають там основи музики західньо-европейської і разом з мелодіями переносять їх на свій ґрунт, пристосовуючи до свого життя. Таким чином уже з середини XVI століття, а може й ще раніш на Ук-

*) Архивъ Ю.-Зап. Россіи. ч. I, т. XI.

**) Памятники, изданные Врем. Коммисіею для разбора древнихъ Актовъ, т. I. Изд. 2-е. 1848.

раїні приймається хоральний многоголосовий спів, якого доти вона не знала. Своєрідні „крюкові“ нотні знаки міняються на нову нотацію, лінейну, що також перейшла до нас з Заходу; вона тут на Україні переробляється з чотирьохлінейної в п'ятилінейну і під назвою „Київського знамени“ існує досить довгий час.


„Київське знам'я“.

Як бачимо, українські православні братства, аби запобігти переходу православного населення до католицтва або до унії, зброю їх приваблення беруть до себе, заводячи і в своїх церквах хоральний многоголосний спів, якого доти Україна не знала. При церковних братствах Києва, Львова, Луцька здибаємо церковні хори під орудою освічених диригентів - протопсальтів; вони виконують 4—5—6-ти, а навіть 8-ми голосні композиції. До кінця XVII віку скрізь по Україні приймається гармонійний многоголосний, так званий „партесний спів“, що безперечно вийшов із західніх взірців. По своєму музичному змістові той партесний спів був нічим иншим, як мелодіями давніх церковних пісень знаменного, київського, бул-

гарського, грецького та инших роспівів, гармонізованих трьох та чотирьохголосно, спершу для чоловічого, а потім і для мішаного хору. Партитури тих композицій було написано або крюковими знаками, або київським знаменем. Одним із давних видів гармонійного співу був так званий строчний спів, що вживався в нашій церкві майже виключно в написанню безлінейнім, себ-то крюковім. Свою назву строчний спів придбав від того, що над рядками тексту церковної пісні було два, три або й чотирі рядки („строки") крюкових нот; в залежности від цього й рукописи таких партитур називалися двох, трьох і чотирьохстрочними. Долішній рядок писався тушью, слідуючий кіноварю, потім знову туш і знов кіновар. Головна мелодія, по більшости в знаменному роспіві, містилася в середньому голосі, иноді знизу, але ніколи вгорі; і цей голос, що він основну мелодію звався путь, инші голоси складали до нього гармонійний супровід і звалися по місту свого положення в партитурі — низ та верх. Иноді до цих трьох голосів додавалося ще четвертий рядок, де мелодійний визерунок було особливо розвинено, так що виходило щось подібне до варіяцій до тих трьох голосів. Така рухлива мелодія цього нового голосу нагаду-

вала прийом польських композицій excellenter canere—екcцелентування і з'аявилася в наших партитурах під їх безпосереднім впливом. В церкві московській вона дістала назву д е м е с т в а, завдяки своїй близькости до демественого співу.

Що до самого гармонійного змісту тих партитур, то треба сказати, що був він дуже простий і звичайно відповідав тогочасним розумінням про акорд та про гармонію взагалі. Остання не виходила за межі тризвуку в його ріжних положеннях; кожен тон мелодії розглядався як самостійна частина акорду і зв'язаний тим акордом тон не міг вирватися з тих пут, що накладено було на нього строгими гармонійними схемами, тому й про вільний голосовий рух супровода тут не може бути мови. Завдяки цьому часто супровідні голоси розкладалися так, що давали неприємні й досить дикі співзвуки рівнобіжних квінт, октав, а иноді й секунд. Виправдання такій гармонійній будові тодішні композитори знаходили з одного боку в тих партесних композиціях католицько-уніятських церковних співів, що були їм за зразки, а з другого—загальним рівнем знання техники композиції, котрих набірали вони з тих теоретичних підручників, що їх було в той час уже не мало. В одній з та-

ких граматик з датою 1671 р. ми знаходимо правила про чотирьохголосний склад, а само, що на „чотиро розногласія“ співати (компонувати) треба так: „путь правий, имже поется, второе, когда отроча осмим степеном возвишается, третіе, когда ніжайший глас имущим осмим степеном обніжается четвертое, когда от обоїх сі, от путя, на висоту, на четвертий і пятий і третій степень проходя, по обачо совершений третій“.

Партитура писалася без музичного ритму а також без жадних вказівок на музичне виконання, нюансування; також не зазначалося й темпу руху. Завдяки тому, що при такім гармонуванню загальна звучність церковної пісні виходила досить невдала, то найкращим способом прояснити її було усилення головної мелодії, себ-то партії путників; цо усилення робилося просто збільшенням голосів цої партії.

Сучасний спів Київо-Печерської Лаври, що так вражає і своєю особливою мелодією і надзвичайно оригінальною гармонією, з своєрідними, під час навіть дикими модуляціями, його міць, урочистість, піднесення, що часто переходить в екстаз то все є також відгуки тої доби, коли формувався український партесний церковний спів. Лаврський спів, що веде свій початок з са-

мого заснування Лаври, маючи в своїй основі старо-грецький роспів Афонських манастирів, шляхом довгої еволюції до кінця XVII віку прийняв ті своєрідні форми, в яких ми застаємо його зараз. Впливи південно-слов'янські, а також впливи тубільні, місцеві, впливи давньо-народньої мелодії— все це відбилося на Лаврському співі, що його ми тепер чуємо в Великій Лаврській церкві. Лаврський гармонійний спів з давніх-давен, може ще з кінця XVI віку, виконувався при тому голосовому складі співців, як він виконується й зараз, а саме: перші й другі тенорі, альт та бас, при чому головна мелодія завжди проходить у другого тенора, до якого перший додає терцеву гармонію, бас же пристосовується до головних тонів гармонії. Така гармонізація виникла сама собою, без спеціяльної обробки тих мелодій; клирошани-ченці були разом і творцями свого співу, який так приваблював навіть чужоземців, що взагалі дивувалися тому високому рівневі культурности, яким відріжнявся „народ козацький": „по всій руській чи то козацькій землі ми, —каже Павел Алепський, що їхав з патріярхом Макарієм до Москви,—дивний і гарний факт спостерігали: мало не всі вони, навіть більшість їх жінок і дочок уміють

читати і знають порядок служб церковних та церковні співи“... *)

З менту Переяславської умови, ба навіть ще й раніш, український церковний спів проникає до Москви. Разом з українськими вченими, що ще з року 1649 закликаються московським царем і користуються на Москві великим авторитетом, прибувають туди й співці, а також навчителі співу, щоб познайомити Москву з тим надбанням, яке Київ уже мав—з новою формою богослужебного співу. Патріярх Никон закладає коло Москви Новоіерусалимський манастирь і встановлює там Службу Божу з „київським“ співом; царський постельничий боярин Федір Михайлович Ртіщев також закладає коло Москви манастир та заселює його ченцями з Київо-Печерського та инших манастирів України, „изрядними в житії, і в чинѣ, і в чтенії, і пѣнії церковном“. По дорученню того-ж таки Ртіщева року 1652 при государевій грамоті було післано до Київа путівльського попа Івана Курбатова „для книжние покупки“. Курбатов привіз до Москви одинадцять чоловіка співаків, між котрими були архи-

*) Останніми часами спів Київо-Печерської Лаври упорядковано і надруковано в „Обіході нотному Київо-Печерської Лаври“ під редагуванням іероманахів Іадора, Флавіана, Теодорита та инших.

диякон Київо-Братського манастиря Михайло і „начальный пѣвец, творец пѣнія строчного“ Федір Тернопольський. Курбатов склав з співаками певну умову, яку по тодішному звичаю було занесено до мійських та навіть церковних книг, а також було повідомлено митрополита київського Сильвестра Косова.

Навіть в жіночих манастирях, наприклад в „московском дѣвичьем“ співають „старици-киевлянки“.

Цікаво відзначити той факт, що українська влада тих часів не завжди погоджувалась на пропозиції московської влади що до відправлення своїх співаків до московського двору. Так, в січні 1656 р. до Київа було післано по „старца“ Печерської Лаври Йосипа Загвойського, якого наказано було привезти „для начальства к партесному пѣнію“ на де-який час. Але ще перед приїздом посланців до Київа Загвойський залишив Лавру. Його розшукувано по всіх київських манастирях, а потім було післано і до гетьмана в Чигирин, де Загвойський стояв на крилосі; але його й там не було. Доповідаючи про те воеводі князеві Федорові Волконському, Богдан Хмельницький дав зрозуміти, що Йосип можливо і не забажає їхати до Москви: „похочет той ста-

рец із воли итти к Москвѣ и он воли его не отымает, а будет не похочет итти—и неволею его послать не мочно". Тим більш цікава така заява гетьмана, що в чернетці царської грамоти печерському архимандритові Йосифові писалося, щоб він надіслав Загвойського „без задержанія" *). Подібний випадок був зі співаком Ваською Пікулинським: воевода київський дізнався через „вспѣвака Альошку", що е у київського митрополита співак Васька Пікулинський, котрий „і начальство к партесному пѣнію знает", і мае бажання їхати до Москви, коли на те буде згода митрополитова. Післано було від воеводи до митрополита Сильвестра Косова прохання про відпустку Пікулинського, але в тому було йому відмовлено: „тот вспѣвак Васька у него есть, а отпустить его к государю не мочно" **).

Це все свідчить яка велика була потреба в москві в українських співаках.

Дійсно, вся справа церковного співу на Москві з половини XIV століття цілком знаходиться в руках українців, значно більш освічених і культурних в порівняню з ро-

*) Харламповичъ К. „Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь". Т. I. Казань. 1914.

**) Харлампович. Ibid.

сіянами. Впливи Польщі й Литви на Україну зробили те, що українці зробилися тими „иноземцами“, що їх так багато здибаемо ми на Москві в ті часи. Вони принесли росіянам невідомий для них хоровий спів—свою музичну науку, яку починають пильно студіювати. Серед хорів „государевих і патріарших пѣвчих дяков“, цих вищих хорових інстанцій Москви, здибаемо ми чимало українців—композиторів, співців та навчителів співу. Вони принесли Москві багато нового й само собою відогравали значну ролю.

Одною з яскравих постатей тих часів був киянин Микола Павлович Дилецький *), славний теоретик-музика. Народився Дилецький року 1630 у Київі, „свободним наукам“ вчився у Вільні у польских композиторів Зюськи, Мільчевського, Замаревича—відомого контрапунктиста. Цілком натурально, що таке виховання поклало своє тавро і на всю музичну діяльність Дилецького, яка так по характеру як і по змісту його теоретичних творів значно ближча до польської музики ніж до православного богослужобного співу української церкви; але коли взяти на увагу взагалі великий вплив поль-

*) Метталовъ В. „Старинный трактатъ по теоріи музыки 1679 г. составленный кіевляниномъ Николаемъ Дилецкимъ“. СПБ. 1897.

ської культури на тогочасне українське життя, то ми побачимо, що Дилецький був лише одним з найвидатніших виразників культурних переживань того часу. В 1677 році в Смоленську Дилецький видає „Грамматику пѣнія мусикійскаго“, досить велику книгу в шости розділах. Слідуючого року він повторює видання своєї граматики на польській мові з де-якими змінами, у Вільні, під назвою „Ідеі грамматики мусикійської“, а в 1679 році видає цю працю в Москві на „слов'янском діалекті“ з присвяченням її Григорієві Строганову, відомому московському меценатові.

З'явився Дилецький в Москві цілком переконаний в перемозі мусикійського художества над одноголосієм московського „знаменого роспіву“. Признаючи лише засвоєний ним в культурній Польщі музичний стиль,— всі сили покладає він, щоб переконати й росіян в тому, що тільки така музика є справжня. Він захоплено несе до росіян мелодії з Заходу, як церковні так і світські. Своїх московських учнів він намагається навчити теорії так званих „музикальних фигур“ в тому вигляді, як існувала ця теорія в XVII і XVIII століттях, як теорія музичних форм, переважно для вокальної музики. Ця теорія є як раз основою всіх теоретичних трактатів Дилецького, що говорять про ключі по си-

стемі гексахордів, про конкорданції, диспозиції, інвенції, екзордії, контрапункт, каденції, про учебну руку і т. и. Конечною метою цих всіх теоретичних правил є допомогти „изобрѣтенію фантазіи“, особливо за допомогою фантазій „концертових“. Правила музикальної граматики Дилецького „восшествіе, нисшествіе, правило противное „і др.— це власне музикальна середневічна риторика, як, наприклад, теорія контрапункту, який в ті часи на Заході був вже дуже поширений, але повного знания котрого бракувало нашому музиці - вченому. Він в своїх працях стоїть ще на старій гексахордовій системі, збудованій на церковних ладах. Мажор та мінор нашої октавної системи відомі йому лише до де-якої міри. Так він, наприклад, розріжняє три роди музики: „веселую, печальную и смѣшанную“, але не надає їм значіння нашого dur'а або moll'а. Аби полекшити процес будування нових музичних творів, Дилецький дає цілий ряд відповідних рецептів: так, в розділі про „диспозицію“ Дилецький каже: „стих кій любо возмше ко творенію, имаши разсуждати и разлагати, гдѣ будет канцерта, сирѣчь гласа со словом борение, такожде гдѣ всѣ вкупѣ“. Цікаво тут ще й то правило, коли радиться спочатку скомпонувати музику, а потім пі-

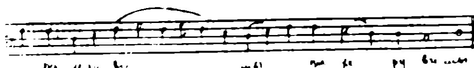
дібрати до неї відповідний текст; Дилецький радить композиторам „фантазію себѣ обрѣтшо — без текста туюжде написати и сохраняти, яже аще не в сем, то в ином текстѣ положится. Пот мусикійських строителю подобает имѣти различная изображенія и написанія; услышавше или увидѣвше фантазію кую совершеннаго мусикіи художника, себѣ написати в таблятуру... и тако сію имуще... на свої розум прелагати“. Добре також на думку Дилецького брати собі „фантазію“ от церковного співу, або навіть і від світської пісні: „і сіе есть не послѣднее художество ко слаганію, егда пѣснь мірскую или ину, превращаю на гимны церковныя“.

Во изображеніе:

Сію фантазію превращаю на гимн церковний тако:

Цей же мотив канту релігійного дав з плином часу матеріял для „Херувимської“ дьячковського або придворного напіву,[1] яку

можна почути і в наші часи. Ось вона по обиходові Синодальному 1772 року: № 17.



Треба також відзначити спроби Дилецького ввести симетричний ритм до церковних співів, що досі в більшости мали в основі так званий вільний, мелодійний ритм, себ-то таку форму будови співу церковного, коли просодичні вимоги тексту були головним чинником ритмичної форми; „ірмологіон, ноты і пѣніе ирмолойное, можно ти на совершенный такт превести“.

Оцей „партесний спів“, особливо за пізнішої доби свого розвитку і був практичним переведенням в життя тих правил, що розроблені були в теоретичних трактатах Дилецького, а ті в свою чергу дали початок для цілого ряду подібних теоретичних праць так на Україні, як і в Москві. Про музичну вартість „партесних“ творів того часу С. В. Смоленський в своєму „Обзорѣ историческихъ концертовъ“ (Москва. 1895) дає таке заключення: „музична вартість цих творів незначна по задуманню, але иноді свідчить про не аби-яку техніку і гарне знайомство з хоровими ефектами;

в де-яких місцях ці композиції досить шумливі, мають в собі багато самих пустих імітацій, що дають лише правдивий малюнок партитури; иноді-ж в них почуваеться справжне натхнення".

(Школа співу в давні часи XVI-XVII ст. по граматиці Дилецького).

З кінця XVIII століття церковні співи в Москві остаточно ухиляються від форм та мелодій знаменого роспіву, приймаючи со-

бі роспів **київський** або взагалі **південно-руський**. Справа в тому, що найвидатнішими діячами друку й редагування нотних книг були майже виключно співаки-українці. Вони панували на протязі всього XVIII століття в Москві та Петербурзі. Так, наприклад, в щоденникові Ханенковому під 18 мая 1748 року читаємо: „Пожалованы полковничими рангами из пѣвчих дворяне: Петр Лазорович, уставщик, Федор Іванович Коченевскій, Кирило Степанович Рубановскій, да Григорій Михайлович Любисток, слѣпый, а подполковничим Пучковскій“. Це все наші українці, якими така багата наша музикальна та співуча земля. Тому нема й нічого дивного, що на-прикінці цього століття найулюбленіші мелодії кантів з пристосованими до них богослужебними текстами стали вживатися в московській церкві.

Першу думку до друкування сінодальних нотних книг подав ніхто инший, як знов таки українець Гаврило Головня —відомий придворний співець ще в 40-х роках XVIII століття. Йому в 1742 році доручено було набрати на Україні співців для придворної капели. Про це зберігся наказ: „По силѣ имянного Ея Императорскаго Величества указу от Двору Ея Величества пѣвчеіі басѣства Гаврило Головня прислан для наб-

ранія из малоросійскаго народа пѣвчих к дополненію придворнаго пѣвческаго хору... Ежели бы гдѣ оной пѣвчей басѣста по усмотрѣнію своему пѣвчих мог сискать, и в том ему чинить всякое вспоможеніе“... В цей набор між иншими попав до Капели і славний український філософ Григорій Савич Сковорода, що склав багато псальмів релігійно-морального змісту, до яких сам він скомпонував і музику.

Київ з його Академією лишався й тепер кращим музичним осередком. „Церковна музика—найулюбленіший спосіб розваги вихованців Академії, — з початку XVIII стол. до де-якої міри стала ріжнитися від вживаних на Москві напівів грецького й булгарського. Завдяки близькому знайомству з музикою католицькою, студенти-композитори де в чому ухилялися від монотоних мелодій грецьких партитур, наближаючись до гармонії й мелодії композицій європейських, яскраво репрезентованих творами Себастьяна Баха й Палестріні... Україні першій належить слава заведення до церковної музики концертів, що строго забороняється на півночі. В цьому відношенні Київська Академія безперечно займає перше місце що до заведення так званого „пар-

тесного співу". *) З плином часу хоральний („партесний") спів, що перейшов до України з католицької Польщі, в своїй еволюції, а також під великим впливом італійської музики скоро перетворився в так званий „італійський церковний стиль", найбільш яскравими продставниками якого треба вважати Бортнянського, Березовського та Веделя. Їхнє значіння досить велике і не тільки для української музики, а й для російської, що лише в останні часи стала на свій оригінальний шлях завдяки творчости новітніх композиторів московських Кастальського, Гречанинова, Чеснокова та инших; доти ж вона була майже цілком під впливом української церковної музики, спершу „партесної" польського характеру, а потім італійського.

Дмитро Степанович *Бортнянський* народився в 1751 році в Глухові на Чернігівщині; був хлопцем принятий до Придворної Капели в Петербурзі, де вчився музичної грамоти у відомого італійського композитора Галупі; їздив разом з останнім до Італії закінчувати свою музичну освіту. Повернувшися після трьохрічного перебування в Венеції до Росії, був призначений директором

*) Аскоченскій. Кіевъ съ древнѣйшимъ его училищемъ академіею, ч. II.

Придворної Капели і скоро поставив хор її що до виконання співів на недосяжну височінь, про що маємо такі авторитетні свідоцтва, як свідоцтво славного французького композитора Берліоза. Природній музичний талант, що народився на співучому ґрунті України, сприяюче музичне оточення з малих років, серьозна музична наука—все це виробило з Бортнянського талановитого музику, з широкими поглядами на свою штуку, з великим розумінням її значіння.

Твори Бортнянського, здебільшого церковні, написані в стилі сучасної йому італійської музики. З боку музичної техники вони бездоганні; чистота голосоведення, правдивість між текстом церковної пісні та її музикою, загальна милозвучність—от характерні прикмети творів Бортнянського. Де-які музичні форми, як наприклад, форма „Херувимської“ пісні і досі вживаются так, як склав їх Бортнянський. Не можна не значити значіння Бортнянського, як упорядчика церковного православного співу: його заходами були надруковані давні церковні мелодії, він сам і розроблював їх, але треба сказати, що його праці в цьому напрямкові не виходили з природи цих мелодій, а пристосовувалися ним до характеру італійської музики.

Д. С. Бортнянській.

Музичне надбання Бортнянського досить велике, 29 №№ окремих співів до служби божої, 16 двохорових і 14 чотирьохголосових хвалебних співів, 35 концертів на 4 голоси та 10 двохорових. Крім того Бортнянський написав ще 4 опери (на італійський текст). Цікаво тут навести думку згаданого вище французького композитора Гектора Берліоза про твори Бортнянського; він каже: „всі твори Бортнянського проникнуті щирим релігійним почуттям, часто навіть деяким містицизмом, що призводить слухача до великого захоплення; крім того Бортнян-

ського особливий хист в групованні вокальних мас, велике розуміння нюансів, звучність гармонії".

Помер Бортнянський 1825 року 28 вересня.

Сучасником Бортнянського був Максим Созонтович *Березовський*, теж з Глухова. Народився він року 1745, помер 1777. Ще студентом Київської Академії своїми композиціями Березовський звернув на себе увагу своїх товаришів, а також і вчителів. За свій добрий голос він, як і Бортнянський, попав до Придворної Капели, а завдяки своїм музичним здібностям та хистові відправлений був для вивчення музичної науки до Італії, в Болонську Академію, де вчився у відомого професора теоретика падре Мартіні. По скінченні Академії, одержавши звання професора й академика, укритий славою талановитого композитора, переїхав Березовський до Петербургу, мріючи про відповідну своїм здібностям посаду в столиці. Але тут завдяки інтригам італійців, що панували тоді при царському дворі, Березовського було призначено до капели під начало італійця Сарті. Це страшенно образило нашого музику, талант котрого давав йому повне право заняти більш значну посаду. Правда, Потьомкін обіцяв йому посаду Директора Му-

зичної Академії в Кременчуці, але це не справдилося, бо самої Академії засновано не було. Не находячи співчуття свойому талантові, матеріяльно незабезпечений, Березовський скінчив життя самогубством.

З його композицій ми знаємо „Вѣрую“, концерт „Не отвержи мене во время старости“, чотирі причастних стихи та де-які инші. Всі вони носять тавро не аби якого таланту. Сила почуття разом з простотою, повна погодженість музики зі словом, нова форма в самій будові концертів, загальна творча оригінальність та висока техника композиторська—це прикмети, що відзначують творчість Березовського.

Третім композитором тої ж італійської школи був Артемій Лукіянович *Ведель*, що народився в Київі 1767 року. Вчився в Київській Духовній Академії, де був дирігентом студенського хору, а також першим скрипаком солистом студенського оркестру. Тогочасний генерал-губернатор Москви П. Єропкін взяв до себе Веделя, яко знавця церковної музики й гарного співця, дирігентом до своєї хорової капели, що була у нього в Москві. В році 1790 Ведель, по дорученню генерала російської служби Леваніцова, склав хор „из солдатских дѣтей и вольных людей“, за що одержав чин поручника,

а по инших відомостях, навіть капитана. Цей час є періодом розцвіту композиторського таланту Веделя; ним написано тоді найкращі речі, які швидко ширилися між громадянством і приносили йому славу найвидатнішого композитора. Українські поміщики замовляли Веделеві п'єси і дорого платили за них. Покинувши через де-який час і капелу Леванідова Ведель вступив до Київо-Печерської Лаври простим послушником, але довго не пробув і там. Дальші відомости про життя Веделя остільки непевні й непровірені, що навіть ми не знаємо точно коли саме він помер: по одним відомостям в 1806, по другим—в 1810 році.

В свій час твори Веделя користувалися великим поспіхом, але тепер вони не мають вже того значіння, їх рахують за невисокі з боку музичної техники; все-ж таки, не зважаючи на де-які ознаки пересолоджености та сентиментальности в мелодіях композитора, їм не можна відмовити в легкости та чистоті, щирому молитовному настроєві, багацтві мелізматичних прикрас, в теплоті й безпосередности релігійного почуття—що все є характерною відзнакою творчости Веделя.

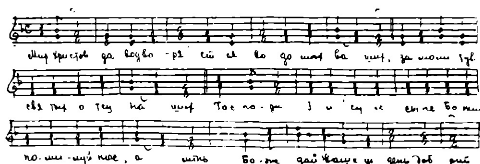
З найбільш відомих композицій Веделевих треба назвати тріо „Покаянія отверзи ми двери“, „На рѣкахъ Вавилонскихъ“, „Боже,

Законопреступницы восташа на мя", Літургія, де-що з „Всенощного бдѣнія" та инш.

Сучасна церковно-музична творчість в особах Кошиця, Леонтовича, Стеценка, Петрушевського, Козицького та инших лише в останні часи починає виявляти більш виразно свій характер; досі вона мала сліди музики тої переходової доби, що лучила церковну музику італійської школи, музику з ясними відгуками Веделя, Березовського, Бортнянського з музикою, де елементи національної мелодії відограють головнішу ролю. Але ця остання течія музичної творчости перебуває зараз в своему зачатковому стані; ми маємо тут лише окремі, більш-менш яскраві й оригінальні моменти („Панихида" Стеценкова, „Літургія" Леонтовича) виразної ж картини певної національної музичної школи в царині церковної музики ми ще не маємо.

Разом з виробленням в добу XVI—XVIII стол. форм партесного церковного співу, що являється теоретично-творчою роботою цілої низки композиторів, та теоретиків, існувала й инша форма церковної музики, яку з одного боку треба вважати за форму мелодійної (одноголосової, монодійної) музики, бо більша частина тих творів дає лише мотив, мелодію, —з другого – ті твори не можна віднести до

того чи иншого певного імени, з яким би вони звязувалися і, таким чином то есть твори, що треба віднести їх до народнього, або у всякому разі до напів-народнього джерела, що до їх походження: ми розуміємо тут ту велику кількість релігійних кантів та псальмів, що співалися по всій Україні не лише сліпцями-лірниками, що десь коло Почаїва брали матеріял для своїх псальм, а навіть академистами-бакалярами, граматиками, риторами, філософами та богословами, що ходили по-під хатами та співали під вікном, або коло воріт, починаючи з звичайного:



У Гоголя з находимо ми дуже цікаву картину „мірковання“ (співання) академистів:... „як тільки траплявся учням десь хутір, зараз же звертали вони з битого шляху і наблизившись до хати, що була чепурніша від инших, ставали по-під вікнами в ряд і починали співати кант. Господарь хати, який небудь старий козак, довго слухав їх, підпершися обома руками, потім прегірко плакав і казав, звертаючись до своеї жінки:

„Жінко, те, що співають школярі, мабуть щось дуже розумне; винеси їм сала та чого небудь такого, що в нас є“. І повна миска вареників летіла в торбу, чималий кусень сала, де-кілька паляниць, а иноді й звязана курка вміщалася разом. Підкріпившися таким запасом, граматики, ритори, філософи й богослови йшли своєю дорогою“... („Вій“).

Так звані „Богогласники“ і були тими збірками, що вміщали в собі всю велику кількість пісень „набожних“ в честь Різдва Христова, Великодня, — найбільших свят християнських,—в честь Богородиці, святителя Миколи, а також пісні про страшний суд, смерть та инші теми, навіть на-пів світського характеру. Таким чином по своєму змісту останні пісні єднали специфичну церковну музику зі світською і були тою переходовою формою музичного твору, що виходячи по-за церкву відбивала на собі і впливи народніх релігійних поглядів. Всі пісні „Богогласника“ призначалися для виконання їх по-за церквою, для вживання в святочні дні в родинному оточенні. Були часи (половина XIX стол.), коли російський царський уряд, зважаючи на те, що в „Богогласниках“ вміщалися пісні уніятські та українські, заборонив вживати їх серед народу, але вже в 1900 році россійський

Сінод видає „Богогласник“ в 2-х частинах, хоч звичайно в зміненому проти попередніх видань вигляді. Музичний матеріял пісень „Богогласника“ досі не досліджено *); ми не знаємо точно ні авторів пісень, ні джерел музичних; ми не маємо аналізу тих пісень ні з боку їх мелодії, ні з боку гармонії, ні взагалі з боку музичної форми. Те, що єсть про „Богогласники“, то все торкається їх літературного боку, а не музичного **), про який ми лише в самих схематичних рисах довідуємося з праці П. Безсонова „Калѣки перехожіе“, та й в тій праці про музичний матеріял „Богогласника“ згадується лише між иншим. Як музичний памятник „Богогласник“ має вже той інтерес, що на піснях його можна простежити взагалі ті ріжноманітні впливи, під знаком яких конструювалися вони, починаючи від суто-народніх, з ароматом ще сивої давнини, і кінчаючи мелодіями сучасного утвору, мелодіями, що на-

---

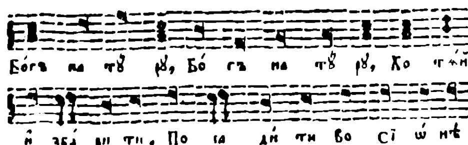
*) В 1910 році, в Ляйпцігові вийшла праця Витошинського „Пѣснопѣнія Богогласника“, але поскільки в ній розібрано пісні з боку їх музичного матеріялу,—сказати не можна за відсутністю тої роботи.

**) Щеглова С. А. „Богогласник“. Историко-литературное изслѣдованіе. Кіев, 1918.

Др. Щурат. Із студій над Почаївським Богогласником. Львів, 1908.

Франко Ів. Южно-русская литература. Енцикл. Брокгауза.

лежать тому чи иншому ченцеві-базіліянцеві. Для історика музики звичайно найцікавіші перші видання „Богогласника“ від 1790 (1791?) р., 1805, 1821-го та 1850-го, тому, що дальші видання його, маючи на увазі певну тенденцію, з плином часу втратили ту оригінальність музичної будови пісень, що така дорога нам в перших виданнях тої книжки.



Два рядки з 1-ої стор. „Богогласника“ першого видання.

Поруч тих псальмів і кантів з „Богогласника“, що так широко були розповсюджені в народі, треба ще зазначити існування так званого „В е р т е п у“; то була легенька ятка, поділена на дві частині— горішню й долішню; в горішньому ярусі відбувалася поважна подія Христового Народження, в долішньому— кумедні сценки з народнього життя; вся ця подія вертепної драми перемежалася співами й танцями, збу-

дованими з одного боку на тих же мотивах, що знаходимо їх в різдвяних піснях „Богогласника“ (колядках), з другого—на чисто народніх, або напівнародніх мелодіях, що мали велику популярність серед мас. Вертепну драму виставляли ті самі особи, що взагалі дбали про подібні вистави: то були славні „дяки-піворізи“, школярі, спудеї, бакалярі, що убояшеся бездни премудрости, волочилися по всій Україні, шукаючи притулку, дяками, вчителями, попами і т. и. В піворізному „Правилѣ увѣщательному пьяницам“ 1779 р. читаємо між иншим: „Радуйтеся, піворізи, и паки-реку, радуйтеся. Се радости день приспѣвает, день—глаголю—праздника Рождественського зближается. Возстаніте убо от ложей своїх і восприїміте всяк по своему художества орудія, соділайте вертепи, склейте звізду, составте партеси“... У Ґалаґана в його замітці про український вертеп знаходимо й записи тих пісень, що були супроводом до драматичної події вертепа та до кумедних сцен. Аналізуючи їх музичний зміст та форму, ми досить виразно бачимо на них відгуки тих впливів, що йшли з Київської Академії. Вся та частина „Вертепу“, де відбувалася подія Христового Народження, йшла в супроводі співів хору, що стояв за коном і співав

молитви та духовні канти й псальми, вся музична будова яких, як по мелодійному матеріялові, так і по гармонізації, а також по своему ритмичному устроеві складалася в досить просту музичну форму, в яку невдалі академисти вкладали свої „творчі“ натхнення. Що до музики танкової, що була головним атрибутом другої частини вертепної драми—побутової, то вона мала цілковито народній характер. Всі оті козачки, краковяки і т. и. ще й зараз можна почути на селі під час весілля, або якогось свята від оригінального сільського оркестру—„троїстої музики“, або просто від якогось доморослого сільського артисти—скрипаля.

Світська музика (до Лисенка).

Не може бути сумніву, що українська музика, як витвір окремого індивіду, себ-то витвір не народній—колективний, а художньо-індивідуальний, в своїх вокальних та інструментальних формах існувала з давних-давен. Згадування про загально словянські інструменти музичні знаходимо і в історичних джерелах, як власних так і чужих. Є літописні звістки, що вказують на існування музики на Україні—Русі княжого періоду; так, змальовуючи Святославі в похід на болгар, літопис каже: „пойде полк по полцѣ бьюще в бубни, і в труби, і в сопѣлі"; в тому ж літопису маємо цікаве сопоставлення кількости війська князя Юрія Володимировича з кількістю стягів та музичних інструментів (140); в описові боротьби Новгорода з Володимиром також є вказівка, що перша сторона виставила 60 труб, а друга 40 труб та 40 бубнів. Це свідчить не лише про певну відповідність кількости війська до кількости музичних інструментів, а також про далеко цікавіший факт існування військової інстру-

ментальної музики за тої далекої від нас історичної доби. На одному з болгарських рукописів є малюнок, що на ньому змальовано великого князя Святослава Ігоревича на коні поперед „дружини своєї“, при чому де-які ратники трублять в прості, конічного устрою, труби характерного візантійського типу. Над малюнком є підпис уставом **плѣн рȣскіа.** На старовинній фресці Київо-Софійського собору, що її відносять до XI віку, маємо цілий ряд малюнків „ігрецов“ на флейтах, довгих простих трубах, а також на арфоподібних струнових інструментах. Знаємо, що при княжому почоті було чимало „ігрецов“ на ріжних інструментах, а також і співаків, що були необхідною приналежністю княжих урочистих „пирів“. „Арабське джерело IX віку—каже проф. М. Грушевський—оповідало про восьмиструнні славянські лютні, гуслі та довгі—на два лікті дудки“ *). Арабський подорожник Ібн-Фацлан в своєму описові похорон багатого руського купця згадує про гуслі, що поклали коло небіжчика. Ще виразнішою вказівкою, що свідчить про існування художньої музики у нас на Україні за тої

*) Мих. Грушевський. Історія України—Русі, т. I.

далекої доби, є постать невідомого нашого рапсода, співця високо поетичної думи про похід князя Ігоря на половців.

Ці всі данні переконують нас в тому, що і в ті далекі від нас часи ми мали вже початки своеї художньої музики, але завдяки повній відсутности будь-яких письмених памяток з того періоду, що виразніше розкрили б нам форму й зміст тих витворів музичних, ми можемо скласти собі де-яке уявлення про них хіба лише шляхом гіпотез порівнянь, висновків по аналогії з тою великою ділянкою творчости музичної, яку ми звемо творчістю народньою. Завдяки тому, що народня пісня повстала ще в ті далекі часи, коли Україна—Русь не жила навіть державним життям, коли обрядовий бік поганського життя, з його великим сприяючим ґрунтом для поетичної творчости і в сфері музичній, дав можливість утворення тих високо поетичних творів народньої творчости музичної, що маємо їх в цілому ряді так званих обрядових пісень, які дійшли і до нашого часу,—ми маємо можливість до деякої міри уявляти собі картину музичного життя нашого народу за найранішої доби його існування, доби, яка крім сухих літописних звісток про нашу музику та оповідань подорожників, дала ще цілий ряд ціка-

вих по своїй поетичній красі легенд, казок, митів, що оповивають початок великого мистецтва,—музик.

Дальші відомости що до світської музики також мало виразні, говорять про особливу верству професійних музик, так званих скоморохів (мабуть ми їх маємо і на фресках Св. Софії Київської). Трудно звичайно точно встановити початок скоморошества на Україні—Русі, трудно навіть сказати, чи то було явище місцеве, своєрідне, чи заявилося воно у нас під якимсь чужоземним впливом, скоріше за все візантийським. Є наприклад, вказівки, що в Візантиї, під час урочистої царської трапези в честь руської княгині Ольги, себ-то ще в IX віці, гостей розважали актори, музики, танцовщики й співаки *); можливо, що все те згодом було перенесено й до нас. Відомости, що збереглися про цих представників музичної штуки, кажуть що скоморохи користувалися не дуже гарною репутацією що до своїх моральних якостей, хоч і були бажаним, ба навіть необхідним елементом на всяких ігрищах народніх, пирах, весіллях. Такий погляд йшов з боку українського духовенства, що вбачало у всяких забавках

*) Кашкин. Очерк исторіи русской музыки. Москва.

скоморохів прояви поганського життя народу і суворо забороняло їхню музику, пісні та гри. Але скоморошество жило й існувало досить довгий час. Так, XVI—XVII століття дають нам кілька звісток про розповсюдження співаків та музиків з так званих поборових реєстрів. Правда, „не завсігди вони тут фігурують; діло в тім, що польське правительство оподаткувало їх в одній категорії з усякими людьми без постійних занять (Coźni hultaie), і в сій категорії переважно й тонуть дударі, скоморохи, скрипники й инші репрезентанти музики, співу всякої иншої забави. Але часом поборці відкремлювали, їх і тоді маємо про них цікаві данні. Так, при поборі 1578 року в Августові (Мостах Великих) записано одного дударя, (ausculista) і одного гусляра чи скрипака (cytharedus), в Любачеві одного дударя, в Тишівцях музику. В Луцьку 1583 року записано 5 скрипаків, в Володимирі 3, в Клевані 3 скоморохи, в Сокалі 2 дударі і т. д.“ *). З часом, під впливом переміни умов життя, а також завдяки переслідуванням, що терпіли скоморохи від духовенства та влади, скоморошество потроху завмірало, набіраючи инших форм, які збереглися ще

*) Проф. М. Грушевський. Історія України—Руси, т. VI. ч. II.

й до нашого часу, як от лірники, сільські скрипалі і т. и.

З другої половини XVII століття ми маємо вже звістки про цілі музичні організації на Україні, так звані „музиканські цехи“ *). Так, в Київі існував „музикантський цех“, про внутрішню організацію якого довідуємося ми з „выписі з книгъ мѣскихъ... ратуша кіевскаго“ 1728 року. Головні пункти статуту київського музиканського цеху, що виданий був цій організації ще року 1677, такі: I.—Членам цехового братцтва вільно обірати з поміж себе когось за „старшого брата“. 2.—Музики повинні брати за свою працю помірну платню, а не дуже велику. 3.—Приїзжі та мандруючі музики, а також і місцеві київскі, що не входять до складу братцтва, не повинні грати ні на весіллях, ні в „дворах мещанских, а нѣ в шинковних домах“. 4.—Коли хто будь з цехових музик умовиться за певну платню грати десь на весіллі, а другий, „учинивши перешкоду, томуж господару за меншу суму поднялсе отиграти веселе, теди за доводом слушним последни, дармо играти веселе будет, а гроши умовленные до скринки братское музицкое брати назначено и поз-

*) А. Назаревскій. Къ исторіи Кіевскаго музыкантскаго цеха. Кіевъ, 1913.

волено“, 5.—Коли хто з музиків забажае вступити до брацтва, то повинен внести не більше талера. 6.—Всі цехові музики мусять по першому наказові старшого братчика збіратися на сходку. 7.—Кожної пятниці всі вносять до брацької каси по восьми грошиї („по осмаку“), „жебы с того в церкви соборной Успенія Пресвятой Богородицы свеча на фалу Божію горела“. Таким чином, ми бачимо, що організація київського музикантського цеху дуже подібна до організації взагалі всіх цехів, що існували тоді по містах та містечках України. З наведених пунктів „ухвали“ київського музикантського цеху цікаво зазначити досить великий розмір вступного внеску (талер), що свідчить про гарні прибутки як цехових братчиків, так і взагалі всіх осіб, що взяли собі за ремесло музику, а тим самим, то есть гарний показчик досить широкого вживання музики серед мас міського населення. Про останне ми маемо відомости ще й з инших джерел; так, в 1768 році київський магістрат мае при своему збройному корпусі постійний оркестр, що грав щоденно ранком та увечері зорю... „Магістрат ухвалив мати власних магістратських музик, в кількости 16 чоловіка, утримувати для них капельмейстера і спеціяльну школу за для постійного ком-

плектування мійської капелії" *). Музикам того оркестру було призначено постійну платню, для них було зроблено церемоніяльні (урочисті) та звичайні вбрання. На утримання та освітлення школи, а також на ремонт одягу музиків та інструментів ухвалено було відчисляти щорічно по 300 карб. з мійських прибутків. Мабудь той же оркестр в певні години з бальконү ратуші розважав киян своєю грою...

Звичайно, треба думати, що комплектування того оркестру не обходилося без домоги музикантського цеху, як фахової організації, що скоріше могла організувати подібні інституції.

Приблизно в тому—ж часі (кінець XVII—початок XVIII століття) в Камянці на Поділлю існує скрипичний цех **); але точних звісток ми не маємо —чи то був цех музик— скрипалів, чи то був цех ремісників, що виробляли скрипки; останнє більш правдоподібне вже тим, що такий цех існував серед армянського населення, яке для музики скоріще стало-б вживати своїх національних інструментів. Але і в тому, і в другому разі цікаве саме явище існування

*) Кіевское представительство прежняго времени. Кіевская старина. 1882. № 5.

**) Труды Историко-Статистическаго Комитета. Вып. X. Кам.-Подольск, 1904.

подібних організацій, що есть показчик широкого вживання та розповсюдження музики.

В пізніші часи, коли Україна поволі підпадала під владу московських царів, ми бачимо як уряд московський звертає свою увагу и на музичні здібности українського народу з метою використати ті здібности для своїх потреб. Так, наприклад, від початку XVIII століття ми маємо цікавий ордер „правителя Малороссіи“ А. Румянцева про заснования співацько-музичної школи в Глухові:

„Въ войсковую генеральную канцелярію предложеніе.

Понеже по именному ея императорскаго величества указу повелѣно учредить въ Глухове неболшую школу при одномъ реинтѣ, которой бы въ пеніи четвероголосномъ и партесномъ былъ совершенно искусенъ, въ которую набирать со всей Малороссіи исъ церковниковъ и съ козачихъ и мѣщанскихъ дѣтей и съ протчихъ и содержать всегда в той школѣ одъ двадцати человѣкъ, а притомъ сыскавъ искусныхъ мастеровъ изъ иностранныхъ и малороссіянъ и оныхъ учениковъ обучать и струнной музыки: того радъ войсковой генералной канцеляріи, куда надлежитъ,

подтвердить, дабы реинта такого, которой бы четыреголосному и партесному пенію действительно был искусенъ и другихъ также бы кто школьниковъ и струнной музыкѣ обучать могли, сыскать и сыскав присланы бъ были ко мнѣ, а содержены они будут на казенномъ коштѣ.

А. Румянцев.

Декабря 27 дня, 1737 г.
Переяславль (№ 9254)".

І цю школу було засновано, розроблено для неї штати й положення (статут).

Далі, за часів Катерини II-ої, фаворит її кн. Потьомкін носиться з думкою про заснування в Кременчуці Музичної Академії, де посаду директора запропоновано було нашому славному композиторові Березовському, що тоді був-що йно повернувся з Італії. Але та думка за смертю її ініціятора не була здійснена і Академія лишилася тільки на папері, а перший директор її скінчив життя самогубством, не діждавшися кращої долі для себе та свого таланту.

Оце невеликі кількістю данні, що ними намічалися певні шляхи розвою музичної культури на Україні, шляхи своєрідні, оригінальні і разом з тим досить близькі до

культури европейської. Але з половини XVII століття Україна під державною рукою московських царів пішла зовсім иншими шляхами, що далі то більш втрачаючи найоригінальніші свої риси, найбільш своєрідні й типові свої відзнаки. Забувалися поволі національні мелодії,—їх вже не співали серед української інтелигентної верстви, бо та верства потягла до Москви за тими привилеями, що їх щедрою рукою роздавав московський царський уряд тим, хто допомагав йому в його впертій боротьбі з українською культурою; замовкли повні краси своєрідні співи українського народу, не чути стало їх по великих містах України; на зміну їм прийшла російська культура і принесла для української музики спершу казармену пісню москалів, що росташувалися по всьому терені землі української, а потім цілий ряд „душещипательних романсів" цілком російського гатунку... Через це й зробилося так, що українська оригінальна мелодія залишилася лише на селі, де її заховувалася, викохувалася серед співучої маси сільського населення; місто ж в своїй музичній еволюції дійшло врешті до таких „шедеврів", як „Реве та стогне Дніпр широкий" на мелодію відомого російського романса „Не брани меня, родная", або вва-

жало за саму справжню українську художню музику твори, подібні до „Скажи мені правду, мій добрий козаче“, витвір німця-музикуса, що влучно підробився під смак музиціруючої української інтелегенції.

Але й на цьому, здавалося б, безпросвітному шляху подибуемо ми приемні явища, що свідчать про те, як і серед товщу всяких непереможних перепон пробиваеться живий струмок справжньої народньої мелодії, вбраної в більш-менш красиву художню форму; вони нагадують нам про стремління до створення своеї самостійної національної художньої музики, яка завмірала, але не вмерла.

Назвемо тут імена Артемовського, Ніщинського, Аркаса, Заремби, Малашкіна та инших, що в своїй музичній творчости, цілком ідучи за віком, не творять ще чогось оригінального, виразно-індивідуального; іхні твори—то твори в більшости дилетантів-музик, над цей рівень вони безсилі піднятися, але вже в них бе жива вода правдиво чудової народньої мельодії, що потім з такою силою виявилась в творчости М. В. Лисенка. Всім цим його попередникам бракувало свідомого розуміння свого мистецтва, а звідси й легковажне—аматорське відношення до нього.

Артемовський, Семен Степанович, не біж відомого українського письменника. Народився на Київщині в Черкаському повіті. За молодих років поїхав до Петербургу вчитися співу, а звідти його післано було до Італії. Коли Артемовський повернувся з Італії, його було принято до оперної трупи Імператорського театру, де протягом р. р. 1842—1864 він виконував головні ролі в де-яких операх. Тут же в Петербурзі він бував в українських гуртках, де зустрічався з Костомаровим, Шевченком, Кухаренком та иншими. Це знайомство, а також взагалі любов до свого рідного зробили те, що р. 1863 зявився „Запорожець за Дунаем" опера Артемовського. Звичайно, до справжньої опери, як окремої музично-драматичної форми ій далеко,—це власне оперета, а не опера. Музична вартість її досить невелика—це цілком ділєтантський твір аматора-співця. Але ми повинні зазначити, що у „Запорожцеві за Дунаем" майже вперше залунали зі сцени справжні українські мотиви—и в цьому іменно полягає все значіння опери для історії української музики.

Окремі номері „Запорожця" і досі не втратили своєї привабливости: нагадаємо романс „Місяцю ясний" та дует „Чорной хмарою".

Помер Артемовський у Москві 1874 року.

Ніщинський Петро Іванович (1832-1896), автор відомої музики до Шевченкового „Назара Стодолі“. Син сільського дяка, дитячі роки свої прожив Ніщинський в рідній йому Україні; йому звичайно знайомі були мотиви рідніх пісень, він добре знав побут свого народу, його історичне життя. Все це мало свій вплив на будучого музику і через деякий час виявилося в прекрасних композиціях.

Із творів Ніщинського головне місце безперечно належить „Вечорницям“, музиці, що звичайно вставляється до Шевченкового „Назара Стодолі“. В цих невеличких музикальних номерах ви зразу відчуваєте національний колорит, ви по-де-куди почуєте саму справжню народню мелодію („Віють вітри ще й буйнесенькі“). Сцени ці скомпоновано для сольних голосів, хору й оркестру. Кращі номері в них хорові, сольові значно слабіші, оркестровий же супровод зовсім простий і в смислі художньому жадної цінности не має. Крім „Вечорниць“ від Ніщинського маємо ми ще дві думи: „Про Байду“ та „Про козака Софрона“.

Микола *Аркас*, славнозвісний автор „Історії України“, народився 1852 р. в Ми-

колаєві, в заможній аристократичній семьї. Батько його був командиром чорноморської флоти й портів, мати походила з старого козацького роду Богдановичів. Батьки Миколи дали йому дуже гарне виховання, а українське оточення з дитячих років породило в ньому любовні симпатії до всього українського. Та гаряча любов до свого рідного, українського і особливо до пісні народньої, до національної музики привела до написання опери „Катерина“ на сюжет Шевченкової поеми під тою ж назвою. Оперу вперше виставлено у Москві 1899 року українською трупою Кропивницького і з тої пори вона не зходить з репертуару українських сцен. Виставлялася вона також і в Галичині.

Цілком зрозуміло, що трудно чекати від автора ділетанта-музики чогось особливого в тій опері; вона не дає чогось нового ні з боку форми, ні з боку музичного змісту; все звучить приємно, часто навіть тепло й красиво, але взагалі ординарно.

Не перераховуючи творів инших композиторів,—вони не мають особливого значіння, —лише назвемо де-кого з них; це—Бонковський, Владислав Заремба, що написав більш ніж 30 пьес на слова Шевченкового „Кобзаря“, в яких иноді проглядає україн-

ський колорит, Коціпинський— записувач та збірач українських народніх пісень, Малашкін. Всі вони творчість свою обмежили головним чином вокальною музикою.

Ось ті композитори, як що можна їх так назвати, що роблять першу спробу вивести нашу музику перед широкий світ, підняти її від сирових хоч і чудово-прекрасних форм народньої пісні до тих чи инших форм художньої музики. Може вони мало зробили в тій справі, може у них не було певних даних для цього, але значіння має вже те, що від них ішли перші спроби, вони підготовлювали ґрунт для справжньої художньої української музики; вони в своїй творчости, оперуючи дрібними музичними формами, тим самим накреслювали шлях розвою нашої музики, шлях, що для них саміх був закритий через їх ділетантське відношення до своеї штуки, але яким пійшов славний М. В. Лисенко, творчість якого почалася майже одночасно зі згаданими музиками.

Не можна обминути тут ще й факта впливу наших національних мелодій на творчість композиторів, що так уславили себе на полі руської музики. Нагадаемо Глінку з його співами-піснями „Гуде вітер вельми в полі“ та „Не щебечи соловейко“, а також спроби його написати оперу на сюжет

„Тараса Бульби“; Чайковського—пьеси на українські теми, як от „Журавель“; Серов —його пьеса: „Ой, послухайте, ой, повідайте“, „Максим козак-Залізняк“; Мусоргський з його недокінченою оперою „Сорочинський ярмарок“, де есть чимало музичних тем українських народніх пісень; Петро Сокальський, автор історичних опер на українські сюжети та відомий дослідник руської й української народньої музики.

Розвиткові української музики, власне, більшій зацікавлености до неї допомогли українські співацькі товариства та національний театр. Вперше ці товариства закладалися по вищих школах України та духовних семинаріях, де українська молодь, закохана в свою пісню виносила її на широкий шлях прилюдного ознайомлення громадянства через концерти студенських хорів. Ми знаємо такі хори в Київі, під орудою Лисенка, Кошиця, в Харкові, Полтаві та ще по деяких містах. По російській революції 1905 року закладаються музичні товариства „Бояни“ в Київі та Полтаві; Галичина ж давно вже має майже по всіх містах співоцькі „Бояни“, що несуть українську пісню до широкого загалу.

Не можна не відзначити також значіння в історії української музики де-яких аматорів панів, що мали у себе власні капелі,

як хорові так і інструментальні. Ще в дореформені часи ми маємо музикантів та співців у Сахно-Устимовича, Родзянок, Олексієва, Бузановського, кн. Лопухиної, Ґалаґана та инш. Вони зберігали у себе часто найцікавіші памятки української музичної штуки; завдяки їм ми маємо, наприклад, такі речі, як музику до вертепної драми по партитурі XVIII століття.

Початок існування українського театру можна віднести до 1881 року, коли М. Л. Кропивницький, „батько українського театру“ разом з Ашкаренком заклали в Кременчуці українську трупу. З тої пори і по теперішний час розвиток українського театру продовжується безупинно. В останні часи навіть виникла думка про заснування державного українського оперного театру *), але політичні події не дали можливости здійснити цю думку в тих межах, як то передбачалося. Імена Алчевського, Мишуги, Дідура, Донця, Микіши, Литвиненко—говорять за те, що ми маємо і своїх оперних співаків та співачок і, звичайно, діло може недалекого майбутнього—утворення національної української опери.

*) В останні часи, коли на Україні установиася влада Радянська, в Киіві засновано „Украіньку музичну драму“.

VI. Музика в Галичині.

Історичні обставини спричинилися до того, що український нарід, втративши свою державність, підпав під панування сусідних держав, якими були Литва, Польща й Москва. Тим самим в своєму розвиткові залежав він від тих ріжних умов, що складалися в звязку з приналежністю його до тої чи иншої держави. Влившися в чужу державну організацію, український нарід не міг не почувати на собі її культурних впливів; не будучи хазяїном в своїй землі, український нарід не міг творити життя так, як того він бажав.

Сталося так, що державні кордони між Австрією й Росією поділили землю українську на дві нерівні частини: більшу, що відійшла до Росії й меншу, що належала Австрійській монархії; до останньої належали такі українські землі: Галичина, східня Буковина, Угорська Україна.

Конституційний лад австрійської держави дав можність українському народові до певної міри вільно розвивати своє культурно-

національне життя і це спричинилося до того, що Галичина, де купчився найбільш свідомий український елемент, скоро стала центром українським не лише для Австрії, але й на всю Україну. Ми бачимо, як повстають там ріжні наукові заклади, при Львівському Університеті засновуються катедри українознавства; був навіть час, коли Галичина була на передодні заснування свого власного Українського Університету. Органи преси давали широкий простір розвиткові в усіх галузях культурного життя. Коло Наукового Товариства імени Шевченка у Львові купчилися всі найвидатніші наукові українські сили, які сприяли тому, що це Товариство скоро стало українською національною науковою Академією, до голосу котрої прислухалися навіть наукові інституції Заходу.

Звичайно, що й розвиток музичної штуки проходив під більш сприяючими умовами ніж в инших землях України. Але все-ж не зважаючи на це тут помічаємо більшу продукцію що до кількости музичних творів, а не як не в розумінні їх якости; багато композиторів, багато творів і мало яскравого, виразного; все носить відбиток блідого ділентантизму і лише в останні часи завдяки творчости С. Людкевича, що має досить виразну композиторську індивідуальність, сильну й талановиту,

українська музика в Галичині, треба думати, проб'є собі шлях до загально-европейської музики в кращих її формах.

Перші найбільш виразні прояви музичного життя на Галицькій Україні вийшли з тої верстви, яка взагалі вела перед в культурному житті Галичини—з духовенства; в мурах духовного семинара виховувалися майбутні музики. Там жила національна думка, там виховувалася любов до своїх національних святощів, там росла і загартовувалась свідомість українця, що вступав на шлях загально-людської культури з гарячим бажанням заняти в ній відповідне здібностям свого народу місце. Сорокові роки XIX століття дають нам двох видатних галицьких музик Михайла Вербицького та Івана Лаврившського. Лінія творчости цих двох композиторів не виходить за межі вокальної музики і то в більшости хоральних (хорових) форм. Інструментальна музика не існувала тоді в Галичині, а талант Лаврівського та Вербицького не був остільки значний і сильний, щоб творити в нових формах інструментальної музики; тим більш, що й відповідні обставини сприяли цьому: в той час, коли хор можна було скласти в любому українському гуртковi, сил для організації оркестру майже не було зовсім. До того-

культивування форм інструментальної музики передбачає компониста досвідченого у всіх галузях музичної техники до найвищих її форм включно, чого як раз бракувало і Лаврівському, і Вербицькому, що не пройшли певної музичної школи, а все своє музичне знання придбали шляхом автодидактичним, з ріжних німецьких підручників музичних, користуючися лише час від часу вказівками більш освічених музик-спеціялістів, як от чеха Нанкого та італійця Льоренца. Звичайно, що це все не могло не відбиватися і на творах згаданих композиторів, простих, як по своїй музичній формі, так і по тих засобах, що вживали композитори: проста будова, часто до одноманітности симетрична, безпретензійна мелодія в такому ж гармонійному вбранні, перевага мінору над мажором—ознака ділетантської натури—невиразний загальний колорит, в якому часто тоне навіть красива щиро народня мелодія, закута в сірі одноманітні музичні форми з певними відгуками хоральної церковної музики в смислі самої будови твору,—ось зовнішні прикмети творів Лаврівського та Вербицького. Але все-ж їм не можна відмовити в тому, що вони винесли свою рідну мелодію на світ Божій, одягли її в культурне

вбрання, відповідно своїм силам і показали, що музика наша варта того, щоб її культивувати,—в цьому найбільша заслуга цих двох композиторів. Найбільш видатні твори названих композиторів, що й досі не сходять з репертуару ріжних хорових організацій такі: у Лаврівського—„Осінь“ – велика хорова композиція для чоловічого (є аранжировка і для мішаного хору), проста, мелодійна, написана не без теплоти й натхнення, „Заспівай, мій соловію“ — чоловічий хор, перероблений О. Нижанковським для мішаного хору, „Козак до торбана“, „Річенька“; крім того Лаврівський написав твори для церковного вжитку, псальми і т. п.; залишилося ще від цього композитора дві опери. Вербицький більш продуктивний в своїй творчости; після нього лишилося багато (по-над 30) композицій для хору, з яких більш відомі „Пісня жовніра“, „Ода до місяця“, „Тихий вечір“, „Заповіт“. З иншого музичного скарбу Вербицького треба згадати 12 оркестрових рапсодій на українські теми, а також чимало оперет („Підгіряни“, „Галя“, „Панщина“ і др.); як і Лаврівський, зоставив Вербицький кілька композицій для церкви: цілі служби Божі, а також окремі богослужебні співи.

До тої ж генерації треба віднести й Виктора Матюка, музичні здібности якого не

підіймалися вище рівня його попередників; але в музичній діяльности Матюка треба відмітити факт більш свідомого студіювання української народньої пісні, бажання не лише бавитися нею, але учити й записувати ці народні скарби. Матюк видає кілька збірок зібраних та гармонізованих ним українських пісень, а під кінець життя, ми бачимо Матюка в Комитеті для збірання українських народніх пісень при видавництві Volkslied in Oesterreich. Оригінальна творчість Матюка не виходила за межі вокальної музики; форми простої пісні, як в солоспівах так і в хоральних творах, елементарні музичні засоби, перевага мелодії над гармонією,—ось ті риси, що характеризують Матюка. З окремих композицій його відмітимо „Цвітка дрібная“, „Руська пісня“, „Первий акорд душі“. Не зостався чужим Матюк і театрові; для нього він написав оперети „Нещасна любов“, „Капраль Тимка“, „Простак“ та инші.

До цього-ж ряду композиторів треба віднести Остапа Нижанковського, що трагично загинув в 1919 році під час польської інвазії на Галичину. Вславився він як композитор, талановитий диригент і невтомний організатор музичного життя в Галичині. Самоук в музиці, Нижанковський весь час мрі-

яв про більш систематичну музичну освіту; він листується зі славним Лисенком, збірається до нього в Київ, щоб систематично студіювати музику, але життьові умови складалися так, що ці мрії молодих років зосталися лише мріями — Нижанковський став пан-отцем. Але й під рясою священика не покидає він музики. В Бережанах засновує він співацьке Товариство „Боян“, улаштовує цілий ряд концертів, де виступає сам яко диригент, на чолі хорів вітає славного Лисенка в його ювілейному поході 1903 р., його ж проводить він до вічного спокою у Київі. За часів диригентури у Львові видає „Музичну бібліотеку“, наклади якої цілковито розійшлися. Композиторське надбання Нижанковського невелике, але все, що написано ним, не зважаючи на загальний колорит дилетантизму, що окутує його твори, приваблює щирістю, теплотою. Для чоловічого хору Нижанковським написано „Вечірня пісня“, „Гуляли“, „Новітна Січ“ і др. „Минули літа молодії“, „Ах, деж той цьвіт“, „І молилась я“, „Отамане, батьку мій“, „Ох, не забудь“ — найулюбленіші з його солоспівів; крім того Нижанковським написано два дуети „До ластівки“ та „Люблю дивитись“. Багато праці поклав Нижанковський по аранжировці та гармо-

нізації народніх пісень, а також хорів Вербицького та Лаврівського; з інструментальних творів є його коломийка для фортепьяна „Вітрогони“.

Остап Нижанковський.

Замітною постатю на полі розцвіту української музики в Галичині, але також з тої самої формації ділетантів є Анатоль Вахнянин, в своїй музичній діяльности дуже подібний до О. Нижанковського. Також як і всі його попередники перші основи музичної науки одержав він в духовній школі, а саме—в греко-католицькій перемиській катедрі, де в часи гімназіяльних студій співав в гімназіяльному хорі. Під керовництвом катедраль-

них диригентів та навчителів співу студіював Вахнянин музику, користуючися їхніми порадами; форми хоральної музики були йому зразками, на яких повіряв він свої музичні знання. Тамож у Седляка учився Вахнянин гри на скрипці. Вступивши до Львівського духовного Семинару продовжував він своє музиковання, віддаючи багато часу диригентурі в семинарському хорі. Одначе, найбільше значіння Вахнянина полягає власне не в його творчій музичній діяльности, що не означується нічим виразним, а в великих организаторських здібностях його, в тій невтомній праці, що лишила по собі значний слід в заснованих Вахнянином музичних товариствах „Торбан“ (1870), де була закладена і перша музична школа, „Львівський Боян“ (1891)—співоцьке товариство, де сам він був довгий час диригентом його. Йому ж належить честь першого організатора „Вищого Музичного Інституту імени М. В. Лисенка“ у Львові, якого до кінця свого життя він був директором. В 1903 році закладає Вахнянин „Союз співацьких та музичних товариств“ і організовує рухомі концерти по галицьких містах.

Почуваючи брак систематичної музичної освіти, Вахнянин весь час звертається за допомогою до фаховців—музик Гуневича

та Яна Галя, що почасти розкривали йому тайни музично-композиторської техники. Артистичний доробок Вахнянина як композитора небагатий: кілька хоральних творів, кантат, збірники народніх пісень з власною гармонізацією і нескінчена чотирьохактова опера „Купало“—ось усе, що залишилося від композитора

І. Воробкевич.

З менш відомих музик того ж ділетантського типу назвемо Йосипа Кишакевича, Кириловича, Кумановського, Купчинського та других.

Трохи иншого складу, иншої формації є слідуючий ряд композиторів, що відкривається постаттю буковинця Ісидора Вороб-

кевича, не менш знаного і як поета. На зміну ділєтантизмові приходить більш свідоме відношення до музичної штуки, а навіть зявляються композитори, що цілком віддаються музичній справі, роблячи з неї свій фах (Д. Січинський). Перші музичні студії почав Воробкевич в рідних Чернівцях, де по закінченню своєї освіти у Віденській Консерваторії став професором співу та музики в духовнім семинару та гімназії. Закінчена музична освіта добра вихованність на найкращих музичних творах европейської музики дали більш простору власній творчости Воробкевича, яка відійшла від улюблених мелодійних зворотів його ділєтантствуючих колег, від примітивізму їхніх форм та засобів. Німецька музична школа звичайно залишила свій слід на творчости композитора, але все-ж не постільки, щоби затемнити теплий ліризм і характерні ознаки чистої української мелодії. Німецька школа, німецькі зразки полекшили самий процес творчости композитора, даючи цілий ряд готових форм і формул західньо-европейської музики, даючи можність легкого орудування тим великим запасом музичних засобів, що їх мала вже европейська музика. Але все-таки треба сказати, що талант Воробкевича не був остільки значним, щоби на його тво-

рах можна було побачити сильну художню індивідуальність; те що він лишив—скоріще робота освіченого музики, ніж творчість художника-композитора. Це видно і на хорових творах його, між якими найкращі ті, що написані на слова Шевченка, це видно й на тих творах, що написано до власних поезій. Є у Воребкевича і пьєски до театру: „Гнат Приблуда", „Новий двірник", „Блудний син", „Осліплення Василька" і др. Цікаво одмітити про складені Воробкевичем теоретично-музичні підручники, а також заложення ним в Чернівцях „Akademia orthodoxa" для реформ греко-католицької музики.

Слідуючим репрезентантом української музики в Галичині був Денис Січинський. Зовнішні факти життя цього музики нескладні і могли б зовсім не звертати нашої уваги, як би на них ми не спостерігали того прикрого явища в відношенні громадянства до свого художника, яке означається цілковитою байдужістю до композитора та його творчости. Навіть більше: перші художні кроки Січинського викликали цілком негативне відношення до нього і принесли йому назву „слабкого" композитора.

Народився Січинський р. 1865 в. Клювинцях, Гусятинського повіту. Початкове студіювання музики почав у Л. Левицького

і Вайгнера в Тарнополі, а потім у проф. Вшелячинського. Гармонію, контрапункт та музичну форму проходив у проф. Мікульського, колишнього учня Шопенового—така музична освіта Січинського. Перші спроби

Д. Січинський.

компонувати почав Січинський ще за часів гімназіяльних; то були невеличкі хоральні квартети, композиції на цитру, гармонізації народніх пісень. Але в міру ознайомлення композитора з техникою музичної творчости поширювались і творчі змагання

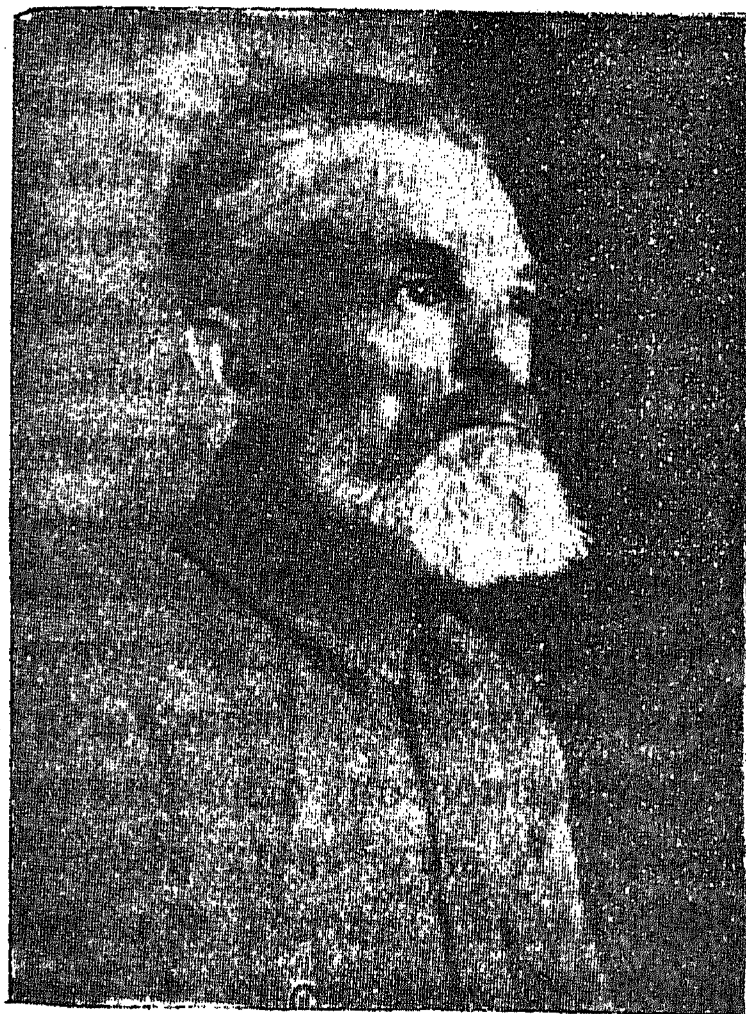
Січинського; через де-який час він пише свою першу велику композицію, рід кантати, хоральний твір в супроводі оркестру „Дніпро реве“; за тим пішла ціла низка творів, як великих, подібних до названого („Лічу в неволі“,—„Минули літа молодії“) з оркестровим супроводом, так і творів значно менших по своїй формі: мужеські хори, аранжировки народніх пісень, ціла серія фортепьянових „Пісень без слів“, дві сімфоничніх поеми на оркестр, опера „Роксолана“ і значна кількість солоспівів, якими власне і здобув собі слави Січинський. В останні часи (вмер Січинський р. 1909) він був найбільш популярним, найбільш улюбленим композитором; його романси у всякому разі домінували і на концертовій естраді, і серед галицької інтелігенції співців-аматорів.

В творчости Січинського багато приваблюючих рис; це симпатичний і серьозний талант. Ясність та краса мелодійного малюнку, щирість та теплота патетичних уступів мелодії і разом з тим доступність та простота музичної думки—все це робить Січинського музикою-художником, цілком зрозумілим для нашого загалу, близьким йому по настроях і по тій легкости, з якою проникають його мелодії до нашого серця. Твор-

чість його легка й безпосередня; спів його ллється вільно й красиво композитор приваблює вас не тільки щирістю свого настрою, але часто й красою чисто музичних ресурсів. Перед слухачем розкривається поетична натура, ніжна й чула, може трошки сентіментальна, але завше щира в своїх музичних почуттях, в своїх зворушливих пориваннях. Загальний настрій його музики і особливо пісень переважно мінорний і навіть там, де композитор починає свій спів світлим тоном мажору,—через де-кілька музичних фраз, що просвітлюють загальний мінорний фон, співець знову повертається до своєї рідної сфери—мінору, суму жалю, тоски; а звідси й де-яка одноманітність в прийомах музичної техники: трафаретні звороти мелодії та гармонії, як от вживання скоків на малу сексту в найбільш патетичних місцях, зменшеного септакорду і т. и., що иноді наближає Січинського до першої (ділетантської) категорії композиторів.

До згаданих двох музик треба віднести ще Лопатинського, що вславився яко композитор вокальної музики. Ціла низка солоспівів до слів українських поетів (кращий „Ах, кільки струн в душі звенить“), музика до 3-актової комедії „Свекруха“, комічна опера „Еней на мандрівці“, що

виставлялася в Чернівцях, а також по деяких більших містах Галичини, де користувалася повним успіхом, нескінчена опера



Я. Й. Лопатинський.

„Оксана“, початок музики до фантастичної опери „Казка скал“, лібрето до якої складено самим композитором, кілька фортепьянових дрібничок—ось що маємо ми від цього композитора; Ярославенка, популярного галицького диригента й композитора (хорові, сольові й фортепьянові твори); згаданого вже вище Філ. Колессу (хорові

твори на мотиви українських народніх пісень); Вахнянина Богдана, Топільницького та инших.

Окремо стоять др. Людкевич Станислав і Барвинський Василь, що йдуть з духом сучасної европейської музики, даючи в своїх творах досить виразні індивідуальні творчі риси, завдяки яким є можність говорити навіть про власний стиль композитора. Др. Людкевич ученик директора Львівської консерваторії, М. Солтиса та Цемлинського у Відні, і в цей час він є директором ,,Музичного Інституту імени Лисенка у Львові''. З його творів найбільш заслуговують уваги хоральні композиції, написані в більшости з акомпаніментом фортепьяновим або оркестровим. В цих своїх творах Людкевич вийшов далеко вперед від усіх своїх попередників та сучасників. Красиві оригінальні теми, іх уміле і тонко-художне проведення в найкращому музичному одягові, де фарби гармонійні так художньо переплітаються з контрапунктичними визерунками мелодії. Усе збудовано так, щоб в музиці дати рельєфне враження цільного малюнку, або навіть картини, сгрупувавши для цього всі музичні засоби в стройну колоритну музичну форму. Тут Людкевич є наслідувачем тої групи композиторів, що культи-

вують так звану програмову музику. Творчість цього композитора обіцяє багато, бо не аби-який талант дано йому, а закінчена

Д-р С. Людкевич.

музична освіта цілком застерігає його від того музичного примітивизму, що так багато його взагалі в галицькій музиці. Досі найбільш знаними його творами є „Вечір в хаті", „Ой, Морозе, Морозенку", „Косар", „За Дорошенка нашого пана", „Дністрованка", „Гагілка", цілий ряд народніх та популярних пісень в високо-художній обробці; крім того, у Людкевича багато є ще зовсім не надрукованих творів. Треба відмітити також діяльність Людке-

вича яко музичного теоретика, дослідувача та критика; в цьому напрямкові ми одмітимо його роботи: студія над конструкціею народніх пісень, уміщена в передмові до XI-го тому „Етнографичного Збірника“ Наукового Т-ва ім. Шевченка у Львові, редагування народніх українських пісень з Поділля й Холмщини, окремі статті по часописах, присвячені тому чи иншому музичному питанню.

З наймолодших українських композиторів треба вказати на Нестора Нижанковського, сина Остапа Нижанковського, та Михайла Гайворонського, бувшого капельника Українського Січового Війська.

На полі музично-літературному крім згаданого вже С. Людкевича найвидатніша і може едина для всієї української музики е постать проф. Філярета Колесси, що дав багато розвідок та студій, головним чином з царини української народньої музики. В його особі ми маемо музику-вченого, що своїми дослідами може цілком дорівнятися найкращим науковим силам, які працюють на полі літературно-музичнім. Найважливіші роботи проф. Ф. Колесси е слідуючі: „Про музичну форму дум“, „Варіянти мелодій українських народніх дум, іх характеристика і груповане“, „Про музичну форму

українських народніх пісень з Поділля, Холмщини і Підляся“, „Ритміка українських народніх пісень“—велика й дуже цінна праця, „Огляд українсько-руської народньої поезії,“ „Погляд на теперішній стан пісеної творчости українського народу“ (реферат), „Наверствоване і характеристичні признаки українських народніх мелодій“, „Микола Лисенко“—некролог, „Народній напрям в творчости Лисенка“ та ще де-що уміщене на сторінках ріжних періодичних видань.

В останні роки виявив себе цікавими розвідками з поля історії української музики Осип Залеський; звертає увагу його етюд „Погляд на історію української музики“.

VII. Микола Виталієвич Лисенко.

Життя. Надаючи велике значіння мистецтву в житті народу, в його культурному поступові, ми повинні прийти до того висновку, що як би оригінально й широко не складалося воно, але без обміну думками, без культурних взаємовідносин цього народу з иншими націями, цей поступ буде неможливий. Тільки тоді народ буде культурно-міцний, коли в ньому є здібність і бажання перевіряти самого себе життям инших націй, коли він в своєму розвиткові буде прямувати до тих культурних здобутків, що осягнули вже його сусіди, котрі мають культурні цінности давніші і тому більш удосконалені. Це має особливо велике значіння для тих народів, що, маючи цінні й оригінальні культурні скарби в сировому, так би мовити, виді, тільки починають перетворювати їх у вищі художні формування. Україна в даному разі стоїть як раз на тій точці свого культурного розвою, коли для неї повстає велика потреба в обміні та запозиченні культурних цінностей від її су-

сідів; але щоб повести націю всесвітнім культурно-життьовим шляхом треба, щоб та нація висунула індивідів сильних духом,

М. В. Лисенко.

розумом, волею, талантом,—індивідів, що повели-б свій нарід дорогою вселюдських культурних здобутків. Одним з таких індивідів на полі української музики і був славний Лисенко, якому в історії української культури належить найвидатніше місце, а для музики української імя його набірає просто епохального значіння.

Ґріґ для Норвеґії, Глінка для Росії, Смéтана для Чехії, Шопен для Польщі — були тими художниками, що піднесли музику свого народу до рівня музики все-

світньої; те саме зробив для України Лисенко. Звичайно, порівнюючи Лисенка зі згаданими художниками, треба розуміти творчість його не в абсолютному її значінні,— до генія Глінки, Ґріґа або Шопена творчість Лисенкова не піднялася, але для української музики, для створення національної художньої музики свого народу— тут значіння Лисенка навіть переростає значіння всіх згаданих художників. Отже, треба подивитися, наприклад, на Норвеґію- до Ґріга там була вже своя художня національна музика: ми знаємо Оле Буля, цього норвежського Паганіні, заклавшого в Берґені національний театр, знаємо Хальфдана Кьерульфа, одного з найвидатніших представників норвежського романтизму в музиці, знаємо Свендсена, Нордраака та инших. В Росії до Глінки був вже Верстовський з його оперою ,,Аскольдова могила", Алябьев, Вільбоа та инші представники епохи дилетантизму, до якої належав і сам Глінка з початку своєї творчости. Те саме було в Чехії до Сметани, в Польщі до Шопена і зовсім не те було у нас до Лисенка. З видатніших творів, що хоч трохи могли-б говорити про існування у нас художньої музики можна згадати хиба тільки ,,Запорожця за Дунаем" Артемовського, але-ж, звичайно, ця оперета ще не творить української художньої музики.

Отже, тим яскравіше виступае перед нами постать художника, що в своїй творчости дав нам зрозуміти душу народню через його власні, народні музичні багацтва, перетворивши їх в цінні й художні твори національної музики. А тому ми сміливо можемо поставити імя Лисенка поруч і таких світових художників звуку як Глінка, Ґріґ, Шопен, Смéтана, Сібеліус—що в сфері музичній утворили цілий ряд нових національно музичних шкіл, підняли до високого рівня художності музичні здобутки свого народу.

Лисенко, будучи співцем-художником свого народу завше старався о підняття його музики до рівня *художності*. Він добре розумів, що безпосередня народність, розуміючи це слово в його етноґрафичному змісті, не може існувати в мистецтві. Народня мелодія в своєму початковому, первісному вигляді є лише сирий матеріял, що потрібує оброблення і в *художника—музики* вона викличе й *художню гармонію*, і відповідну загально-художню форму всього твору, тоді як звичайний музика підпише під нею гармонію звичайну, банальну; але-ж і той, і другий в своїй роботі виходитимуть з одного пункту: народньої мелодії; і вся велика ріжниця тут полягае в тому, що перший є талант, дру-

гий звичайний музикус, перший розуміє свою працю як творчість, другий—лише як працю; для першого, врешті, оригінальність національно-музичного малюнку впливає на все його музичне почуття, на всю його музично-псіхичну організацію і дає напрям його музичній культурі і тим самим створює з нього індивіда з оригінальним обличчям, для другого—народня мелодія лишається ординарною послідовністю звуків і нічим иншим. Але й талант, який би великий він не був, не тільки народжується, а й виховується. Почуття художника в великій мірі залежить від того, як прогресірує він в своєму мистецтві; в своїх творчих шуканнях художник спірається не лише на інтуіцію, але й на знання, на закони свого мистецтва. Глінка, Римський-Корсаков глибоко національні, а чи багато в їх творах справжніх народніх мелодій в їх етнографично-сирому вигляді? Те, що є своєрідного в мистецтві треба віднести до оригінальности фактури, засобів та прийомів в творчості. Вони накладають своє тавро на все музичне думання композитора, надаючи його музичній думці своєрідний, оригінальний тип.

Про таку художню музику і мріяв Лисенко, виводячи свою рідну мелодію перед широкий світ, даючи їй художній вигляд,

одягаючи її в европейський одяг, розуміючи це не як шаблон, трафарет, а як всесвітне культурне придбання. Правдиво сказав Вахнянин, вітаючи Лисенка в день його 35-літнього ювилею... „Ти полюбив сю пісню, відчув її красу, пригорнув її до теплої груди, виносив її, виплекав, прибрав у святочну одіж, впровадив між словянські посестри і посадив високо на посаді: заквітчану, омережану, пристроєну в багате намисто, а таку щиру та сердечну, буйну та велетню, як вона вийшла з грудей цілого народу. В тім твоя і лише твоя заслуга“...

Народився Лисенко 1842 р., в с. Гриньках на Полтавщині, в семьї заможного шляхтича. Походив він зі старого козацького роду. Прадіди його колись, ще за гетьмана Хмельницького, стояли за свій край, але з поверненням України під Москву, потягли, як і всі, до дворянства російського, забувши поволі свої старі звичаї, традиції і навіть мову. Правда, були ще серед Лисенкових родичів і такі, що згадували своє минуле, як от двоюрідній дід, дядько та бабуня Миколи Виталієвича. Вони почасти мали вплив на хлопця, що виховувався далеко від національних традицій: московська й французька мова, аристократичне пово-

дження, танці та гра на фортепьяні—от те, що оточувало малого хлопця в рідній хаті. Всі любили Миколу, і зростав він серед пестощів; всі, починаючи від любої бабуні й кінчаючи дворовою челяддю, намагалися чимось догодити хлопцеві, і це утворило сприяючий ґрунт для нахилу хлопця до капризів. „Бувало, коли бабуня зріче маленькому Миколі в якомусь нерозумному вимаганню, він з плачем вибігає на ґанок, падає до-долу і, капризуючи, котиться боком по двору до самого флигеля“ *). Одягнений завше як панок—в оксамит та мережево, вихований в манерах аристократа-дворянина з російською та французкою мовою, хлопець, здається, був дуже далекий від всього, що могло-б сприяти його національній свідомості, тим більш, кажу, що ні батько, ні мати композитора нічого не робили за для того, щоб дати своему синові національне виховання: батько був офицер російської служби, якому хоч і була знайома його рідна мова, але вживав він її між иншим, матір ще малою дитиною було відірвано від її рідного гнізда й закинуто до далекого Петербургу в аристократичний Смольний Інститут, де звичайно нішо не могло нагаду-

*) В. О. Коннор-Вілінська. Спогади про М. В. Лисенка.

вати України. Але-ж навколо лунала рідна українська мова й пісня: дома, у батьківській хаті серед челяді, а в селі—серед народу; там бачив Лисенко народні гри з піснями, слухав „веснянки“, придивлявся до звичаїв народніх. Було й ще одно джерело, де знайомився Лисенко зі своєю рідною культурою, з піснями свого народу, з його епосом—це у бабусі своєї Булюбаш. „Ця старосвітська дідичка дуже кохалася в рідніх українських піснях, казкâх, приповідках то-що, а як наставали довгі зимові вечорі, скликала вона до себе своїх дівчат, шили вони з її наказу посаг своїм зарученим подругам та співали весільних та инших пісень. Дуже любила їх стара пані, завжди з глибоким задоволенням упивалася їхнею красою, а вкупі з бабусею слухав цих пісень і маленький Лисенко, і вперше душа його переймалася і тугою, і щирістю, і багацтвом рідної пісні“. *) Так мимоволі впливала рідна земля на свого, в майбутньому великого, сина. Ще з дитячих років виявив Лисенко особливу здатність та закоханість до гри на фортепьяні і батьки (мати сама дуже добре грала на цьому інструменті) найняли йому вчительку,—тим

*) В. Будишанець. Славний музика Микола Лисенко. Полтава.

більш, що фортепьяно входило в плян аристократичного виховання. Недовго вчився хлопець у цієї вчительки і став вимагати, щоб його вчила сама мати. Було видно, як сильно впливала музика на хлопця: „иноді —каже його біограф Старицький—цілими годинами простоював він коло фортепьяна, підбіраючи одним пальцем мотиви“. Коли хлопцеві минуло 9 років, він пробує вже компонувати; перший його дитячий твір,—польку—батько, щоб зробити подарунок синові в день його народження, оддав надрукувати.

Девяти років одвезли Лисенка до Київа та оддали до пансіону Гедуена, де разом з иншими науками не припиняв Лисенко й своєї гри на фортепьяні. Вчителями його по музиці були чехи Нейнкевич та Паночині; перший (ще в пансіоні Вейля, де був Лисенко дуже короткий час) не був сам піянистом, але мав великий хист до навчання музики; він так чудово міг давати пояснення що до вироблення учнем туше і зрозуміння музичної фрази, що демонстрування на фортепьяні були зайвими; другий—Паночині, навпаки, сам артистично грав на роялі і демонструванням пьєс розясняв учневі всі їх красоти. Лисенко робив великі успіхи в грі на фортепьяні. Старицький в

своїх споминах про Лисенка каже, що „коли молодий Лисенко приїхав на перші Різдвяні свята і програв своїй учительці п. Розалії пьеси, що він вивчив в пансіоні,—то вона спершу мов закамяніла від здивовання і потім істерично розридалася“.

З пансіону вступає Лисенко до 4-ї кляси Харківської гимназії, по скінченні якої робиться студентом природничого відділу спершу Харківського, а потім Київського Університету. Весь час він не перериває своїх занять музикою, маючи за вчителів то Вольнера, то Дмитрієва, то врешті Вільчика. Він студіює Бетховена, Моцарта, Шопена, а разом з тим багато праці покладає на те, щоб придбати віртуозність та блиск в своїй грі.

Час перебування Лисенка в Київському Університеті був моментом рішучого повернення композитора до свого народу. Тут викристалізувалася індивідуальність Лисенкова, як борця за культурне відродження своєї країни і при тому борця художника, озброєного могутнею зброєю мистецтва. Лисенко з запалом хапається за все, що дає йому змогу пізнати щось про свій рідний край: читає книжки, прислухається до промов, а літом, приїзжаючи до дому, не тратить вже часу на пікники та гулянки,

а з фісгармонією ходить на вечорниці та записує народні пісні, мріючи про те, як цей найцінніший скарб народньої творчости перетворить він в художні форми музичні.

Скінчились університетські роки навчання і Лисенко вступає на посаду мирового посередника в Таращанський повіт. Але не цього прагнув наша музика: його мрія—праця на полі рідної музики, розроблення своєї пісні. І в-осени 1866 року здійснюється та давня мрія Лисенкова—він вступає до Лейпцігської Консерваторії, яка в той час була найкраща. Тут він далі вчиться гри на фортепьяні у славного професора Рейнеке, у нього-ж, а також у Рихтера вчиться він композиції. Для своїх практичних вправ по композиції завжди брав Лисенко рідні українські мелодії, запас яких був у нього вже чималий, і артистичним обробленням їх цілком задовольняв свого професора.

Працює Лисенко не покладаючи рук; звідти пише він... „праці неодступної, обовязкової, стільки, що ледве о-півночі урину хвилинку написати“. В Лейпцігу видає він перший збірник українських народніх пісень і першу серію музики до Шевченкового „Кобзаря“.

Скінчивши в 1869 році консерваторію, Лисенко оселюється на постійне життя в

Києві і стає за навчителя фортепьянової гри в де-яких музичних школах, а також бере силу приватніх лекцій. Весь свій вільний час присвячує він творчості. За період від 1868 по 1876 рік він зібрав багато матеріялу для збірників українських народніх пісень, скомпонував цілу серію художніх пісень до поезій з Шевченкового „Кобзаря“, написав оперету „Різдвяна Ніч“, що переробив згодом в оперу. Року 1876 вступає Лисенко до Петербургскої Консерваторії, бажаючи прослухати курс оркестровки у відомого російського композитора, великого знавця оркестру Римського-Корсакова. Через два роки Лисенко повертається знову до Києва і живе там постійно до самої смерти.

В житті нашого славного музики треба відмітити величній {мент, коли вся Україна бучно й урочисто святкувала ювілей 35-літньої художньо-музичної праці композитора. Наддніпрянщина, Петербург ювілейними концертами відсвяткували свято нашого музики; Київ 20 грудня 1903 року впорядив величезний концерт, на якому було прочитано коло 200 телеграм з привітаннями та 79 адресів. В міському театрі було виставлено оперу ювіляра „Різдвяну Ніч“, з участю найкращих сил оперних. Галичина окремо урядила свято ювілею і запросила

Лисенка до себе у Львів. Се був величній тріюмф нашої музики.

Прийшов 1905 рік і приніс визволення українському народові і Лисенко, жвавий та рухливий, з запалом береться до громадської роботи. Київська „Просвіта“, Український Клюб та всенькє громадянсгво українське бачуть свого художника скрізь, де тільки в ті часи була потрібна культурна робота українця-громадянина. Але не надовго вистарчило сил у нашого музики при такій надмірній праці, тим більше, що на громадській роботі довелося зазнати Лисенкові чимало скорпіонів: так, на початку 1907 року, коли на українство знову посипалися всяки утиски, Миколу Виталієвича було заарештовано і посажено до Лук'янівського участку.

Така невтомна громадська праця, а також праця у власній музичній школі, якій віддавав Лисенко багато сил, надірвали здоровля нашого співця і 24 жовтня 1912 року гострий припадок сердечної хороби перервав життя нашого музики.

Лисенко—Музика-Етнограф.

Року 1868 виходить у Липську I-й збірник українських народніх пісень, що зібрав Лисенко почасти за часів свого студенства, а в більшости за часів

перебування свого в Таращанському повіті на посаді мирового посередника. Цим збірником почалась творча діяльність нашого музики, що невпинно продовжувалась до самої смерті композитора. Цікаво, що свій художній творчий шлях почав Лисенко не з самостійного художнього твору, а з української народньої пісні; тим самим він підкреслив все її велике значіння для створення національно-художньої української музики з одного боку, а з другого—він намічав ті шляхи, якими повинно було йти збірання й записування української народньої пісні; иншими словами—він дав певний ґрунт до вивчення української народньої музики.

І цей ґрунт дав він не тільки збірниками народніх мелодій, так мовити, художнім прикладом, а й теорією, науковим розробленням законів будови української народньої пісні. До Лисенка в цьому напрямкові ми маємо лише поодинокі спроби, як от стаття Сѣрова „Музыка южно-русских пѣсен“, надрукована в „Основі“ 1861 року; стаття ця, не зважаючи на велику музичну ерудицію її автора, лише в загальних рисах дає нам поняття про будову української пісні; але ця стаття була тим імпульсом, що штовхнув Лисенка на роботу збі-

рання, записування й вивчення своєї рідної музики. Він взяв де-які тези тої статті, як провідну думку для своєї роботи на полі музичної етнографії української, доповнив, розробив їх і, користуючися ще працею Сокальського „Русская музыка“, склав свою власну теорію будови української народньої пісні. Лисенкові думки про українську народню пісню висловлені в слідуючих роботах: „Характеристика музыкальных особенностей малорусск. думъ и пѣсенъ, исполняемыхъ кобзаремъ Остапомъ Вересаемъ“ (Записки Ю.-З. Отдѣла Императорского Географического Общества т. І. 1873), в передмові до „Думи про Богдана Хмельницького та Барабаша“ (Кіевская Старина, 1888 р. кн. 7), „О торбанѣ и музыкѣ пѣсенъ Видорта“ (Кіевская Старина, 1892 р. кн. 2), „Народні музичні струменти на Вкраїні“ („Зоря“ 1894 р., а також в переробленному вигляді окремою брошюрою) та в окремих листах до відомого Філярета Колесси. „Мені, як і вам—пише Лисенко до Колесси—ходить не о сепарацію нашої пісні із російською, чи там якою иншою, а о студіювання, плекання своєї. Нехай ся пісня має загальні риси і основи з російською, яко з кревною словянською (инакше й бути не може), але я смакую у своїй пісні свої

самостійні звороти у мелодійному малюнкові пісні, чудову мягкість, оригінальний сумішок мажору з мінором, не той скамянілий діятонизм, застиглий у своїй прадавности, але відносно вимогам слова податний, мякшаючий; через те і в гармонізаціях не остільки суворий, жорстокий, лишень красивий, пестуючий слух і розмисел. Не кожда пісня українська є діятонична і до неї й мірка повинна бути инакша, але все-ж не пересадно хроматична в її гармонізації, до якої приміром дійшла гармонізація европейських творів: словом, остільки, оскільки сам матеріял мелодійний пісні теє припуска. Коли-ж трапиться пісня складу діятоничного, старого—її треба гармонізувати в належних ладах, але знов не в тих аскетичних, у які п. Рубець її зодягав, розуміючи її яко ідентичну з російською. Од такої гармонізації зараз мене верне, я чую враз, що се щось чуже, насилуване, неприродне."

В своїх дослідах про будову української народньої пісні Лисенко зразу й рішуче став проводити думку про незалежність її від пісні російської.

Виводячи її походження з давне-грецьких ладів, композитор припускає де-яку спільність українських пісень з піснями московськими лише в найдавнішій порі їх існу-

вання, в часи перед-історичні. Але ті часи не єсть ще добою викрісталізування нашої пісні; не туди заглядав Лисенко і не ту пісню вважає він за суто-українську; за найоригінальніший вигляд нашої пісні рахує Лисенко пісню ту, що змінила свій прадавній спокійно-холодний дітонизм на напруженність, експресію й почуття хроматизованого звукоряду; і в своїх дослідах над українськими піснями находить Лисенко три такі своєнародні звукоряди, що вироблено їх зі старих грецьких:

a — h — c — d — e — f — gis — a′

се є сучасна гармонійна мінорна гама,

a — h — c — dis — e — fis — gis — a′

се є мелодійна мінорна гама з хроматизацією 4-го ступіню і врешті.

a — h — c— dis — e—f—gis—a′

се є сходова хроматична гама, або так званий мадьярський тетрахорд.

На цих звукорядах з додатком звичайного мажору збудовано більшість українських пісень.

Дальші спостереження Лисенкові над природою українських народніх пісень привели його ще до де-яких цікавих висновків, як от так звана невтральна терція, коли

в пісні терція домінантового акорду з'являється то в чистому своему виді, діятонично, то з хроматизацією.

Гармонізування народніх пісень, акомпаніменти до них, хорові аранжіровки,—також виводив Лисенко з самої природи пісні, базуючи, наприклад, свій контрапункт на контрапункті народньому, на так званих „підголосках“; тому й заборонені сучасною гармонією ходи паралельними квінтами й октавами цілком допускав Лисенко, виправдуючи себе типовим та природнім рухом голосів народньої пісні.

Досліджування дум українських, що записав Лисенко від О. Вересая та П. Братиці, дало композиторові можність накреслити де-які цікаві музичні прикмети цієї найоригінальнішої форми народньої музичної творчости. Через порівняння мелодій дум українських з мелодіями пісень инших народів розкрив Лисенко рідність нашої мелодії з пісенними мелодіями Сербів, Болгар, Арабів, Персів і, взагалі, люду европейського сходу й передньої Азії. Цю думку нашого музики підтвержуе й відомий Сокальський в своїй праці „Русская народная музыка“. Дальші спостереження Лисенкові над думами привели його до цікавих висновків що до самої будови думи: він зазначае ти-

нові мелодійні звороти думи, характеристичні ритмічні фрази її та накреслює головні фази розвою цеї музичної форми народньої творчости. Так, до дум давнього походження відносить Лисенко ті, що заховують в собі всю недоторканність примітивного речитативу, що обертається в обсягові яких 4—5 нот, як наприклад думи Вересаєві, де кобзар веде свій характерний речитативний малюнок через всю думу. Думи-ж близчі до нас по своєму походженню віддаляються від речитативного устрою мелодії, наближаючись до пісенного складу; в них більше мягкости, мелодійности, в них також стає помітним основний лад думи завдяки ферматам на тонічному співзвукові кожної музичної фрази, чого в думах давніх ми не помічаємо.

Отже, досліди Лисенкові над українською народньою музикою дали нам цілком обґрунтовану, далеку від всякого шаблъону, оригінальну теорію будови народньої української пісні, що ми маємо за величезну заслугу нашого композитора.

Як гарний та яскравий приклад до своїх теоретичних висновків склав композитор сім збірників народніх пісень з супроводом фортепьяна, дванадцять десятків пісень в хоровому розкладі, „Молодощі“—збірник танків та веснянок, українські обрядові

пісні—веснянки, купальська справа, колядки й щедрівки, „Українське весілля“, записане в м. Бориспöлі Переяславського повіту і надруковане в додаткові до IV тому „Трудовъ этнографично-статистической экспедиціи въ Западно-русскій край“ П. Чубинскаго,— і все це на підставі тих теоретичних спостережень, що зробив музика з такою умілістю та цілком в науковий спосіб. Характерні мелодійні звороти української народньої пісні з своєрідними каденцами, мотивами, оригінальна гармонія, ритмічний устрій, від строгої цілком симетричної будови до вільної рецітації дум—от ті найбільш виразні прикмети, що характеризують Лисенкові роботи по записуванню народніх пісень. В його особі ми маємо музику з великим даром розуміння й почуття тої своєрідної краси, тих мистецьких багацтв, що розкидані в українських піснях.

Музика до Шевченкового „Кобзаря“. Дрібні вокальні та інструментальні твори.

Художня творчість Лисенкова почалася з солоспівів до слів Шевченкового „Кобзаря“. Видані вони під загальним назвиськом Музики до Кобзаря Шевченка. Тут по-над 80 номерів.

В історії музики таке явище ми подибуємо не досить часто: геніяльний національ-

ний поет викликає до життя музу славного музики, музу, що стає підвалиною не лише до творчости цього музики, але в його особ й до творчости цілої нації, музи, що з пробудженням індивідуальної творчости композитора творить, будує національну культуру в тій її галузі, що зветься музикою. Прикладів такого широкого впливу поета на композитора ми не знаємо. Композитор в більшости цікавиться тим поетом, що дає в своїх віршах настрій, рідній його настроям, його переживанням, які споріднюють душі двох поетів; і для музики, яко мистця, що має діло з тоном, який в самій природи своїй носить переважно емоціяльний відтінок найближчою завше буває поезія чистого ліризму, бо в ній як раз заховано ту характерну емоціяльну ознаку, що знаходимо ми в музичному тоні. Історичні приклади можуть підтвердити цю думку: візьміть Шумана з його піснями як вокальними (а в них найяскравіше виступає елемент ліризму) так і фортепьяновими, Шуберта з його Lieder'ами, Чайковського у всій його творчости, що власне і вражає нас глибиною свого ліризму, Ґріґа, Рахманінова та багатьох инших. Власне, вся творчість музична має два боки: обективний та субєктивний. В першому ми

бачимо художника в формах його творчих збудовань, куди треба віднести ту велику силу звукових комбінацій, якими орудує музичне мистецтво, той завше широкий та необмежений простір (а в цьому є життя й майбутність мистецтва) засобів для висловлення своїх творчіх думок, що має музика. Тут на першому пляні абсолютна краса звукової матерії. Цей рід музичної творчости, більш формальний, малює нам в красивих звукових формах те життя, що оточує художника, його відношення до нього, офарбоване індивідуальністю його художньої природи. Тут велику ролю відограє здібність художника думати, тут на перший план виступає робота думаючого апарату його—розуму, що спокійно перетворює життєві враження в художні музичні форми. Не те спостерігаємо ми в художника-музики з нахилом до субєктивизму в своїй творчости, себ-то де центром ваги є сам художник, його власне життя у всіх його найінтимніших переливах. Цей рід творчости безпосередній, що йде просто від серця художника і потрібує від нього глибини й важливости його особистих почувань, ріжноманітности й теплоти їх, щоб застерегти його творчість від шабльону та тривіяльности, що так часто подибуємо ми в художників

субективного типу. Тут **настрій** художника, себ-то той комплекс його емоцій, що спонукає його до творчости—то все. Без нього нема творчости.

Звичайно, у кожного художника, і це особливо торкається художників звуку—композиторів, в їх творчости є риси й одного й другого процессу музичного думання, себто, як обективного, так і субективного; але завше ми не можемо досить виразно означити превалювання тих чи инших моментів в процесі їх творчости, що дають нам право віднести художника до першої або другої категорії; ті елементи більш-менш рівно слідують в творчости композитора; це таке звичайне явище. Композитори ж з високо оригінальною художньою індивідуальністю, що межує навіть з геніяльністю, мають завше цілком виразне творче обличчя що до тої чи иншої категорії; яскравий приклад цього—Римський-Корсаков та Чайковський. Один чистий епік, що в своїй творчости керується більше потребами чистої музичної краси, одягає нею всі свої твори; на кожному періоді його музичних утворень почувається художньо-критична робота розуму, що творить цілі фантасмагорії нових до геніяльности музичних форм; Другий—глибокий лірик, співець власних

почувань, що заглядає глибоко, глибоко до своєї душі і в своїх творах, творах „серця“, передає нам все своє життя, викликаючи і в нас ті самі емоції, що ними жив художник в моменти творчости. Ці дві художні індивідуальности наклали тавро на всю сучасну російську музику, утворивши дві музичні школи—школу Римського-Корсакова та школу Чайковського *), що мають досить багато талановитих представників. Але є музичні натури, що в своєму таланті ці два елементи: спокійний об'єктивізм та теплий, зогрітий огнем особистих переживань, ліризм не розмежовують так виразно, і часто трудно буває сказати де композитор співає про себе, де в його музиці звучать струни його власної душі, а де він оспівує, як співець оповідає все, що вражає його в його життьовому оточенні.

До такої категорії художників треба віднести і М. В. Лисенка.

Не можна запевняти, що без Шевченкових поезій творчість Лисенкова пішла б зовсім иншими шляхами, але можливість иншого напрямку в творчости національного

---

*) В останні роки утворилася ще нова школа,—школа Скрябіна, що має також багато талановитих представників.

композитора, що не мав би перед собою співів геніяльного національного поета цілком допустима. Правда, може до того були инші мотиви—причини, так би мовити, політичного характеру, причини, що спонукують художника співів пригнобленої нації до шукання визвольних національних тем для своєї творчости, які нагадували-б йому про все, чим жив і чим багатий його нарід. А тут муза Шевченкова дає широкий простір скористуванню її в творчости музичній. От чому таке натуральне сполучення творчости великого Українського поета з творчістю славного музики. Прийде час і історія культури українського народу тісно й нерозривно зв'яже ці дві великі постаті художні, що створили цілу епоху в низці її явищ: один в царині письменства (поезії), другий в музиці.

Вище було зазначено, що Лисенка слід віднести до тої категорії художників, що в своїй творчости не дають нам виразних ознак нахилу чи то до спокійного оспівування подій, явищ та переживань усього того, що спостерігає він навколо себе, себ-то до художників обєктивістів, чи то до художників-ліриків, себ-то таких, що співають про самих себе; Лисенко счасливо сполучує як ті так і другі риси в своїй худож-

ній творчости, але все-ж треба сказати з преважлюванням ліричних моментів. Цьому ми знаходимо пояснення в загальному складі української музики, яскравим репрезентантом якої є композитор. Українська національна музика в своїх загальних рисах є більш лірична, ніж епична: моментів ліричного настрою значно більше в ній ніж спокійно-епичних мелодій. Тому не дивне є панування цих моментів і в творчости Лисенковій. Але вони—то не характерна ознака його творчої індивідуальности, а скорше вплив національно-народньої музики.

Найбільш яскраво це помічається в музиці до „Кобзаря" Шевченкового, де так багато матеріялу як для музики—епика, так само й для лірика. Увесь той великий скарб, що розсипано в перлах Шевченкової музи як найближче підійшов до духу Лисенкової творчости. Композиторське натхнення його як раз потрібувало тих самих тем, що давав Шевченко в своєму „Кобзареві", і підтверження цієї думки ми можемо вбачати уже в тому, що переважна більшість Лисенкових вокальних творів написана на теми з „Кобзаря".

Які ж мотиви в поезії виликого собрата приваблювали Лисенка? Можно сказати з

певністю, що майже все з „Кобзаря“, що тільки піддається музичній інтерпретації, знайшло собі найкращий музичний вираз у Лисенка. Доторкнувшися раз до поезій Шевченкових, композитор, вже не може не вичерпавши тих великих скарбів поетичних, тих високих думок, що розсипані в натхненому слові Кобзаря, відійти від них. Композитор навіть до самих останніх творчих поривів своїх не кидає тої великої книги.

Разом з творами найчистішої лірики, де пісня йде просто од серця до серця, де в незрівняній красі своїх співів малює поет в сумних елегійних тонах то долю жіночу у всіх її формах та проявах, то тихі ідилічні картини людського щастя, то в описах природи, то в глибоко драматичних переживаннях самого поета, в потягах душі його до правди та добра, то в яскравих історичних малюнках—скрізь находить композитор теми для своїх пісень. „Ой, одна я, одна“, „Садок вишневий коло хати“, „Ой, люлі, люлі“, „Над Дніпровою сагою“, „Сонце заходить“, „Минають дні“, „Огні горять“, уривки з „Гайдамаків“, „Зацвіла в долині червона калина“, „Б‘ють пороги“, „Реве та стогне Дніпр широкий“, „Мені однаково“, „Ой, діброво, темний гаю“, „Іван Підкова“—от ті головніші твори

Шевченкові, що дали натхнення композиторовій музі. Зразу кидається в вічі вся ріжнобарвність тем, що їх знаходимо в цих поезіях. Оскільки ж гнучкого таланту музичного (як що можна так висловитися) потрібують вони для втілення в звуки музичних форм того чи иншого розміру, оскільки ріжних і часом протилежних нюансів творчої музичної думки вимагають вони від композитора. І треба сказати, що Лисенко вийшов з такого становища зі славою, яка дала йому право називатися найкращим виразником Шевченка в музиці.

Всю велику кількість музики до „Кобзаря“ Шевченкового для кращого та систематичнішого розбору, взявши за мірило складність форми, можна поділити на окремі відділи. Тоді до першого треба було б віднести п'єси великі по своєму формальному музичному складові, як от кантати „Б'ють пороги', та „Радуйся ниво неполитая“ в супроводі оркестру; до другого—п'єси до історичних поем Шевченкових—„Гайдамаки“, „Іван Підкова“, „Іван Гус“, уривки до „Гамалії“, до третього—всі инші п'єси в порядку зменшення складности їхньої музичної форми.

Кантати. Раніше написана та й простіша по формі це— „Б'ють пороги“—кантата про

поодинокі голоси чоловічі, мішаний гурт з проводом оркестру. Власне, цю кантату скорше треба було-б віднести до форм так званої сімфоничної поеми, але не інструментального характеру, а вокального. До кантати ж в тому розумінню, як то прийнято рахувати в сучасній музиці вона мало підходить: в ній нема поділу на окремі, цілком закінчені частини, часто навіть ріжні по формі, але звязані одною ідеєю, одним настроем, в ній нема взагалі тих широких форм музичних, що ріднять кантату з ораторією, наприклад. Це просто музична картина цілком епично-описового характеру, з коротенькими лiричними моментами, що лише на хвилину переривають спокійний біг музичного оповідання, тим самим оживляючи його. Головних тем цеї кантати небагато і найкращі з них—перша, могутня, баси, що ведуть свою широку мелодію „Бьють пороги, місяць сходить"... в красивій, оригінальній мелодійній лінії, хвилястій, вільній та ритмічно виразній. Далі композитор розвивае її, додаючи до неї гармонію тенорів і разом з ними вона переходить в тенорове соло—„Чайка скиглить",—мотив, що мае багато спільного з попередньою басовою темою і лише як контраст до неї мае оркестровий фон зовсім инший; гучні

перекати струнових та тремоло літавр першої теми зміняються на різкі звуки флейти, що дає враження чайчиного склигління. Із слідуючих тем треба відмітити хорову тему „Наша дума, наша пісня не вмре, не загине“ з фугоподібним початком її; розвиваючись, вона набірає чим раз більшої сили, що в самому кінці кантати, в словах „От де, люде, наша слава, слава України“—доходить до найвищого ступеню звукової сили. Така в коротких загальних рисах тематична схема цього твору. Що до оркестральної звучности цеї кантати, то тут треба було-б зазначити брак сили, яркости та колоритности загальної картини, а звідси відсутність цільности в оркестрових фарбах—нема гри оркестрових тембрів, а значить нема й необхідної оркестрової звучности. Вживання переважно мідних та деревляних інструментів, особливо цих останніх і між ними фагота, ніколи не дасть того ясного світлого колориту, якого потрібує ця кантата і який зростає в міру наближення її кінця; вони добрі як контрасти, або в специфичних місцях п‘єси, що потрібують тільки такого, а не иншого інструментовання („Чайка скиглить„) —але весь час давати перевагу цій групі оркестру,—це на багато зменшує враження від кантати, надає їм кольор одноманітности,

віднімає у кантати, всю силу гри тембрових переливів. Взагалі—оркестровка кантати далеко гірша за ті мелодійно-гармонійні засоби, якими з такою умілістю і талантом оперує композитор в цій п'єсі.

Друга кантата „Радуйся ниво неполитая“ ширша і складніша за першу; збудована в формі звичайних кантат (наприклад „Москва“ Чайковського) вона має 5 зовсім окремих музичних частин: I. Радуйся ниво неполитая, II. І процвітеш, позеленієш, III. І спочинуть невольничі утомлені руки, IV. Тоді, як, Господи, святая на землю правда прилетить і V. Оживуть степи, озера;—мішаний хор, вокальний квартет, соло сопранове й жіночий хор, тенорове соло і знову мішаний фінальний хор. Але задумана в широких формах музичних вона менше відповідає своєю музикою тій глибокій ідеї, що вложена Шевченком в поезію „Подражаніє Ісаії глава XXXV“, на слова якої написано цю кантату. Власне, цей твір робить якесь подвійне враження: поруч з високо художніми мотивами з самостійним, так би мовити Лисенківським елементом, ви чуєте і впливи чужі—німецьких романтиків (Шуберт та його відома серенада), що дуже шкодить цілосности кантанти, єдности в її настроєві, її музичній ідеї. Широкий, глінкинського

зразку початок першого хору „Радуйся ниво неполитая“ з „русланівською“ початковою темою, з урочистим церковно-колядним характером всеї цеї частини кантати, з суто-національним її колоритом переходить вже в слідуючому номері „І процвітеш, позеленієш“ в музику хоч і красиву, але не самостійну, навіяну кращими зразками німецької творчости романтичного періоду. І шкода, що загубив композитор звязок єдиного музичного настрою, единої музичної ідеї, що своєю творчою інтуіцією знайшов він в першій частині кантати. Це тим більш почуваеться, що без такого порушення музично-естетичної єдности цього твору він міг би бути шедевром у всій творчости Лисенковій. Ідучи за Шевченком, музика композиторова до квартету „І процвітеш, позеленієш“ повинна була-б бути чимсь подібним до музичного містицизму Вагнерового „Парсіфалю“ або Корсаковського „Сказанія о градѣ Китежѣ“; тут чуються своєрідні тони нашої української музики містично-церковного настрою, в цьому квартеті малюеться ціла нова доба в розвитку нашої художньої музичної думки, але... в старі міхи було влито й старого вина, і замісць шедевру прозвучала приемна ординарність, навіяна німцями. Слідуючі частини кантати е посту-

новий поворот знову до першої теми, що знаходимо ми вже в фіналі кантати „Оживуть степи, озера“ з оригінальним в $^5/_4$ головним мотивом, що є відгуком славільно-колядної теми І-ої частини кантати й таким чином з‘єднує майже суцільною тематичною лінією всі окремі частини її.

Тепер переходимо до музики Лисенкової на історичні теми з „Кобзаря“ і на перший плян поставимо зразу музику до Шевченкових „Гайдамаків“. Здається, що якимсь великим непорозумінням було те, що композитор не обробив цього сюжету для опери, або принаймні для музичної драми типу „Князя Холмського“ Глінки або Мендельсоновського „Сна в літню ніч“. При належности в Лисенка значного таланту, багатій художній інтуіції що до зрозуміння та перетворення в музичні форми картин з минулого свого народу—а яскравим прикладом цьому може бути значна кількість вже написаних окремих уривків з „Гайдамаків“, високо художня обробка пісні „Гей не дивуйте“, або картина „Запорожської Січи“ в в його „Тарасі Бульбі“—при належности у композитора отаких даних, треба було сподіватись від нього складнішої музичної форми в трактуванні Шевченкових „Гайдамаків“, а не талановитих з великим натхненням

написаних уривків, що лишив нам композитор. І ще раз бере жаль що такий багатий, а головне такий рідний творчости Лисенковій поетичний матеріял залишився використаним в дрібних формах камерної музики. Ось „Свято в Чигрині“; вслухайтеся в цю інтродукцію: ці чотирі перші такти—то ж ціла картина народнього епосу, блискуча, смілива й глибоко своєрідна, оригінальна; це не звичайний ритурнель до співу, що звикли ми бачити в романсах, то натхнений глибоко-народній по складу і разом високо-художній уривок-тема, який ще раз підкреслює все велике значіння музики для поезії, коли вони йдуть разом. Тут треба вчити кожну ноту, кожний зворот мелодійний, так багато тут натхненої краси. В цій інтродукції можна дорівняти Лисенка лише до Римського-Корсакова в здібности перетворювати народній дух в такі звукові фарби. Таких моментів не так багато у кожного композитора і тим цінніші вони, тим більше звертаєш на них уваги. І як зрозуміло, що одна з подібних високо-художніх тем з'являється в Лисенка під впливом Шевченкового слова. Це ще раз свідчить про спільні художні ідеали обох поетів, про спільну психологичну основу їх творчости; звичайно, оскільки то можлив в сфері музичній. „Свято в Чи-

грині“—то єсть вдячний матеріял до сімфонії, так багато там думки музичної, того, що зветься тематичним змістом; навіть і задуманий він в оркестрових фарбах. Починаючи від інтродукції й кінчаючи темою базару в останніх тактах п‘єси, ви почуваєте все те багацтво звукового матеріялу, що втиснуто в рамки вокального твору, тоді, як музичних тем цеї п‘єси вистарчило б на цілу сімфонію,—бо що не мотив, то ціла картина, але в тісних рямцях пісенної форми.

„Ой, Дніпре“ по характеру й по формі є така ж п‘єса, як і попередня, лише з меншою ріжноманітністю музичних тем та більшою співучістю всього твору. Музика вступу ції пьєси то єсть головна тема її і разом зі співом голосу складає першу найбільш співучу частину, де народньо-церковний колорит з виразними гармонійними каденцами відкривають нам ще одну сферу музичної краси, що дав нам Лисенко—то сфера народньо-релігійного звукописання. Той сумно тяжкий мотив, що вклав Шевченко до цього співу Яреми, Лисенко перетворив в таких фарбах музичних, з такою талановитістю та правдивістю що до музично-драматичної правди, що не знаєш де кінчається поет і починається музика. Це той ідеал,

якого прагне композитор в перетворенні поетичних сюжетів на мову музики, ідеал, що його осягнув Лисенко.

Останній уривок з „Гайдамаків“, що хочемо ми розглянути, то „Гомоніла Україна“, уривок, повний драматичного під'йому, мальовничих модуляційних змін відповідних до нюансів самої поезії, красивих як мелодійних так і гармонійних зворотів, виразних музичних фраз, що як найкраще перетворили уривок поезії в звуковий твір, повний картинности і тої музично-драматичної правди, що така необхідна в подібних творах і що споріднює музику з поетом. З якою великою мистецькою умілістю ілюструє Лисенко ті переходи від музики описового характеру до моментів музичного драматизму або ліричних тем, як, відповідно до цих драматично-поетичних нюансів, міняє Лисенко свої звукові комбінації, переходить з одних тембрів на другі, ритмично виразну фразу міняє на спокійну, повільну, напружені інтервали вводить в сферу діятоничної гармонії.

З инших творів на історичні теми нашу увагу звертає „Іван Гус“. Глибоке враження робить цей хор своїм суворо-музичним колоритом. У композитора знайшлися відповідні музичні фарби, що виявилися в виразній гармонійній структурі та оригіналь-

них модуляційних зворотах. Трудний для виконання, потрібуючи дуже правильного інтоніровання він дає дуже правильний і виразний малюнок Шевченкової поезії,— кращої відповідної музичної ілюстрації цеї поеми нема що й бажати.

Нам залишилося сказати кілька слів про ті окремі поезії Шевченкові, що написані не в таких тонах, які б потрібували складної музичної форми, себ-то цілий цікл поезій на лірично-побутові теми, драматично-поетичні уривки, малюнки природи. І тут треба сказати, що в більшости своїх і дрібніших творів на слова Шевченкового „Кобзаря" композитор цілковито зберіг той духовний звязок, що ріднить його творчість з творчістю геніяльного поета. Лисенко так перетопив у своїй творчій душі всі художні думки й переживання поетові, що в своїй творчости природньо не міг розійтися з ним. І справді,—ось пісня „Ой, одна я, одна-як билинонька в полі"—цілком народня по характеру, по формі й по тих думках, що вклав в ню поет; вона викликала у композитора просту, теплу і цілком народню мелодію, скомпоновану в пісенній формі. Подібними до неї з таким самим колоритом, з тою самою теплотою та правдивістю, що до передачі змісту й духу Шевченко-

вих поезій може бути „Туман туман, долиною“, „Хустиночко мережаная“, „Не тополю високую“ та инші. Иншого порядку що до форми й змісту музичного суть ті п‘єси де композитор малює українську природу. Тут музика вступає на шлях менш самостійний, бо відмовляючись від безпосереднього виявлення в звуковій лінії душевних емоцій людини (це є перша стадія і може справжня сфера музики), вона все багатцтво, всю ріжноманітність своїх засобів скеровує на те, щоб так підібрати їх, щоби була повна ілюзія тої чи иншої картини природи, щоби від музики залишалося в даному разі враження як від малюнку. Це трудне завдання перед композитором і не кожному воно під силу. Найкращим виразником такого напрямку в музиці була „Новая Русская Школа“ на чолі з Римським-Корсаковим, що дійшов до найвищої точки в образному звукописанні. Треба сказати, що в Лисенка цей бік його музичної творчости не виявлений так яскраво; його талант, правда, дає нам зразки так званої програмової музики, але не в описах природи, а в ілюструванні, наприклад, подій та явищ історичних. Все ж і тут знаходимо ми в Лисенка більш-менш відповідне перетворення в звукові форми поезій з „Кобзаря“.

Прикладом може бути ,,Садок вишневий коло хати", „Над Дніпровою сагою", „За сонцем хмаронька пливе", Ой, діброво, темний гаю" та де-які инші.

Врешті перед нами той відділ співів до ,,Кобзаря", де композитор бере для своїх мелодій теми більш глибокі по своєму змісту, теми так би мовити філософично-громадського характеру. А скільки їх у Шевченка! І в Лисенковому трактуванні їх ми бачимо, як захоплювали вони композитора. В кожному окремому музичному реченні ми чуємо глибоку думку композиторову, що йде услід за поетом; перед нашими очима проходять Шевченкові думи, одягнені в красиве звукове вбрання. Сюди треба віднести. „Мені однаково", ,,Минають дні", ,,Ой, чого ти почорніло зеленеє поле", „Учітеся брати мої". Для перетворення подібних мотивів Шевченкової музи у Лисенка знайшлося багато засобів його штуки, якими тонко і влучно змалював музика той світ художніх ідей та образів, що дав великий поет в своєму невмірущому ,,Кобзареві".

Рідними музиці до ,,Кобзаря" Шевченкового є серія художніх пісень до слів ріжних українських поетів: Ів. Франка, Грінченка, Л. Українки, Олеся та инших. В них Лисенко встає перед нами з тими самими сим-

патичними рисами свого таланту, що спостерігаємо ми і в музиці до „Кобзаря“; та сама теплота, щирість та натхненна краса твору, осяяна мягким ліризмом музики—романтика. Візьміть його „Айстри“, „Не забудь юних днів“, „Нічого, нічого“, „Безмежнеє поле“ та инші.

М. В. Лисенко.

В своїх інструментальних творах, переважно фортепянових, Лисенко також почав з розроблення національних мотивів. Першим його opus'om цього роду була „Сюіта з українських пісень“, де в танкових формах західно-европейської музики дав Лисенко спроби розроблення національних укра-

їнських мелодій. Далі йдуть концертова рапсодія на українські теми, цілий ряд дрібніших п'єсок, то в стилі національному, то з ясно означеним нахилом до Шопена або до німецьких романтиків. Невеличка Chant sans paroles, op. 31, була навіть премірована на конкурсі Літературно-Артистичного Т-ва у Київі.

Але все ж треба зазначити, що загальний рівень інструментальних п'єс Лисенкових значно нижчий від його творів вокальних, та й сам композитор, очевидячки, до фортепьпової музики ставився з значно меншими вимогами, ніж до вокальної. Не в них сила і значіння Лисенка як художника-композитора.

Оперна творчість. Серед величезного музичного скарбу, що лишився нам від Лисенка, операм належиться значне місце. „Різдвяна ніч", „Утоплена", „Тарас Бульба", „Зима й Весна", „Коза-дереза", „Енеїда", „Літньої ночі", „Сафо" і врешті „Ноктюрн"—ось те, що створено композитором в цій галузі. Уже цього переліченого досить, щоб поставитися до оперної творчости композитора зі всією повагою серьйозної критики і докладніше аналізувати цей рід творчости Лисенкової. А як що взяти на увагу, що до Лисенка укра-

їнської опери не було зовсім („Запорожця за Дунаєм“ Артемовського та „Наталку-Полтавку“ звичайно за опери не можна рахувати)— ми повинні вбачати в оперній творчости Лисенка і велике історичне значіння, що виявляється в піднесенні рідної музики до рівня справжнього мистецтва. Дилетантизм з його неглибоким відношенням до мистецтва в творах Лисенкових вже не має місця. Всією своєю оперною творчістю композитор показав нам, що він розуміє завдання музичної штуки і з'окрема національної музики в широкому маштабі музики світової,—і оперна творчість його—найкращий доказ цього.

Як же підійшов Лисенко до опери в своїй творчости, що дав він українській музиці цією формою музичної штуки?

Треба зазначити, що нового для оперної форми Лисенко нічого не дав; він цілком задовольнявся тим, що вже існувало до нього в цій галузі, але він досить яскраво виявив перед нами що таке національна українська опера, які шляхи для її створення—і в цьому величезна заслуга Лисенкова перед своїм рідним мистецтвом.

З якими вимогами ми не підходили б до опер Лисенкових, нас завжди буде приваблювати в них щирість їхньої музики, про-

стота та оригінальний (що до самого музичного колориту) музичний склад, що відбиває на собі нашу пісню, таку просту й таку привабливу в своєму мелодійному рисункові. Користуючись народніми мелодіями, Лисенко часто цілком вставляє їх до своїх опер і тим вносить в штучну модерну музику аромат справжньої творчости. Правда, значіння композитора як художника звуків не в умінню пристосувати народню мелодію до потреб модерної опери, це є, так би мовити, механичний процес оперної роботи; наші вимоги значно більші: вони направлені на те, як перетворює композитор народню мелодію в форми вищого художнього порядку, користуючися всіма засобами, що досягнуто його мистецтвом. І з цього боку у Лисенка в його операх ми також знайдемо не одну сторінку натхненої музики.

В своїх операх Лисенко не дав нам і якогось власного лисенківського стилю, такого, наприклад, про який ми можемо говорити у Чайковського або Римського-Корсакова, але стиль опер Лисенкових буде завжди український, національний; і як би наш музика в своїй оперній творчости забув про німецьку музичну школу, що мала на нього такий великий

вплив, здержуючи його фантазію в строгих рямцях німецького музичного думання, ми може мали б і власний лисенківський стиль.

Перед нами „Різдвяна ніч"—перша опера композиторова, що з'явилася перед широкий загал.

Від перших тактів увертюри до останніх акордів опери чуємо ми оригінальні, високо-художні мотиви українських колядок; ними пронизана вся опера, вони надають їй той фон, на котрому живе й розвивається вся дія цього чарівного оповідання. Вони зразу оповивають вас чудовою красою українського села, занесеного снігом, де по-під вікнами хат лунають хори парубків та дівчат, що співають колядки. І в цей фон вплітаються і гаряче кохання Вакули, всі думки якого линуть до „предмета" свого кохання, Оксани, сільської кокетки-красуні, і кумедні становища старих коханців Солохи,—Дяка, Чуба й Голови, і оригінальна фігура Пацюка, старого запорожця-патріота, що весь живе минулою славою Запорожської Січі,—для всього цього знайшов Лисенко відповідні ресурси художні в своєму мистецтві. Всі завдання музичної ілюстрації не тільки картин, але й психологичного стану осіб, виконав Лисенко чудово; виконав він і завдання сполучити музику з дра-

матичним боком опери, себ-то дати нормальний розвиток дії; все цілком натурально і виходить одно з другого. Обвинувачення, що кинули Лисенкові де-які критики його „Різдвяної Ночі"—в штучній спаяности її номерів—ми рішуче відкидаємо. Правда, Лисенко не апологет музичної драми Вагнера з її безперервною мелодією, перетвореною в музичну декламацію,—не в характері вона української музики, але все-ж окремі номері його першої опери так тісно звязані між собою, що не може бути й розмови про якесь штучне спаяння їх. Лисенко цілком переніс в свою оперу симетрію української народньої пісні, цю формальну ознаку музичну, переніс ніжний ліризм її, яскраво окреслений малюнок мелодійної лінії і всю оригінальність її народнього колориту. Це все знайдемо ми в увертюрі, написаній по зразках класичних форм цього роду; вона зразу охопить вас настроєм цілої опери, тому що в ній переплітаються найбільш характерні мотиви її, і в цьому ніжному, красивому і такому простому в своїй красі дуеті Оксани й Вакули „О, ні, я хороша", і в виразній арії Вакули „Як буря у лісі дуби нагинає", в каватині й тріо із II-ої дії і особливо в сцені Оксани з дівчатами (4-та дія), де стільки щирого

жалю й музичної краси. Ця остання сцена по композиції де в чому нагадує сцену з „Жизни за Царя“ Глінки (арія „Не о том скорблю, подруженьки“ з жіночим хором).

З окремих моментів опери наша увага зупиняється на музиці, що характеризує Чуба й Голову; композитор окреслює їх легкою веселою з відтінком мягкого гумору музикою, надаючи їй до де-якої міри характер лейт-мотивів. Оригінально й красиво скомпонував Лисенко картину зимової хуґи; на фоні характерної мелодії струнових перегукуються короткими фразами флейта з клярнетом, звучить лейт-мотив дяка, пробігає хроматичний пасаж; то стихне хуґа, то знову закрутить завірюха. Як що Глінка дав нам в „Руслані і Людмилі“ „вой вѣтра как в русской печной трубѣ“ (сцена з Головою), то ніяк не меньше типового, тільки цілком українського, в цій картині хуґи, що грає й виє в Різдвяну ніч. Жалібні мотиви задублого від холоду дяка, для більш виразної характеристики якого композитор вживає тем церковного характеру — все це досить яскраве, мальовниче й правдиве. Чудове закінчуюче тріо 2-ої дії, по формі дуже рідне „Не томи, родимый“ Глінки, — так багато тут мелодії, справжньої, щирої правдивої і простої, цілком народньої україн-

ської мелодії; так багато тут настрою й почуття. А такі сцени, як згаданий вже початок 4-ої дії (Оксана й жіночий хор) не часто трапляються.

Такого ж типу й друга опера Лисенкова „Утоплена“ (Майська ніч); вся ріжниця між ними лише в тому, що місце кумедного елементу „Різдвяної ночи“ тут заступлено елементом фантастичним, та крім того форма цього твору віддалилася трохи від чистої форми опери, допустивши поміж окремих музичних номерів сцени з розмовами.

Нових композиторських прийомів порівнюючи з „Різдвяною ніччю“ тут ми не знаходимо, але все ж, ми маємо в „Утопленій“ такі шедеври, як хор „Туман хвилями лягає“, —тонко і художньо зроблена річ, чудовий твір, один з найкращих у всій творчости Лисенковій, як по натхненню, так і по техниці скомпонования (подвійний контрапункт). Цікава серенада Левкова „Нічка спускається“ з тонкою поетичною музикою, яка так впливає на вас вже з перших тактів інструментової прелюдії; врешті багата музичними фарбами фантастика 3-ої дії, сцена з русалками.

Отже, тепер підійшли ми до найбільшого твору Лисенкового, до його опери „Тарас Бульба“.

Думка про „Тараса“ виникла у композитора ще року 1874, коли Лисенко, заохочений до творчости успіхом своєї першої опери „Різдвяна ніч“, остаточно переконався в своєму високому обовязкові: бути співцем свого народу. З того часу, опера, як окрема художня музична форма, де творча думка композиторова знаходить для себе найкращий вираз, стає найулюбленішим родом в творчости Лисенковій, про що свідчить і його біограф М. Старицький. Але в той час ця думка з де-яких причин не змогла здійснитися і скінчення опери припадає тільки на 1888 рік, а надруковання кляviру й того пізніше—по смерті композиторовій.

В споминах про Лисенка Старицький каже, що московський Імператорський театр пропонував поставити у себе „Тараса Бульбу“; запрошували Лисенка і до Петербургу за для постановки його опери такі славні композитори російські як Чайковський та Римський-Корсаков; Лисенко обіцяв але не поїхав. Весь час поки „Тарас“ був у рукописові, серед прихильників таланту нашого музики ходили чутки про цей новий його твір, про ті художні багацтва, що розкидано в ньому.

І дійсно, багато в „Тарасові“ гарної музики, багато справжнього мистецтва, осяя-

ного блиском не аби-якого таланту, але треба сказати, що поруч зі сторінками високо натхненої музики є чимало надуманого, нещирого, далекого від того, що звемо ми творчістю. Разом з музикою широкого захвату, де почувається художній запал, поривання творчої фантазії — ви здибаєте й місця досить банальні, звичайнісенькі.

Увертюра—могутніми тактами починається вона (Sotenuto maestoso), сила й міць звучить в цих початкових акордах і — банальна слідуюча частина (andante poco moderato), від якої так і тхне „Молитвою Діви"; за те закінчуюче Andante vivo з оригінальною темою в супроводі горішніх тріолей, з перегукуванням бойових труб—знов заспокоює вас настроем художньої музики. Такі перли як „Дума" кобзаря в І-й дії, цей справжній голос минулого України, живий, яскравий і такий правдивий, як з боку етнографичної, так і художньої правди,—і поруч неї бліді й невиразні мотиви партії Тараса Бульби, в котрім не бачимо ми героя великої епопеї козацької. Початок першої дії (дзвін до Служби Божої), де-які місця вальцу (2-га одміна І-ої дії) з цікавими модуляціями, невеличкий, але тепло й щиро написаний антракт до 2-ої дії, пісня Тараса „Гей, літа орел", імпозантний вступ до 3-ої дії („За-

порожська Січ“) з широкою й оригінальною темою, що по техниці композиції дуже рідний Корсаковському „Садко“, стильна арія татарки, де так багато колоритного Сходу— це майже все, на чому спиняється ваша увага. А цього занадто мало для такої великої опери, як „Тарас Бульба“, мало й для такого видатного композитора, яким був Лисенко. Загальне враження від цього твору лишається таке, неначе композитор мріяв про щось значно більше, ніж утворив. Може тому так довго й не бачила світу ця опера, що сам творець її почував в ній брак справжнього натхнення в тій мірі, як то бажалося, брак художньої щирости й цільности. І всю імпозантність „Тараса“, де виглядає часто штучна робота, а не художня творчість, не задумуючись можна проміняти на щирість та теплоту „Різдвяної ночі“, або останнього твору Лисенкового, його лебединої пісні „Ноктюрна“ *).

*) Цікаво одмітити, між иншим, що в некрології про Лисенка рецензент «Кіевской Мысли“ написав про „Ноктюрн“: „послѣдним сочиненіем Н. В. была маленькая, веселая опера, написанная в началѣ октября тек. года „Лебединна пісьня“. Не відомо де взяв критик таку оперу; очевидячки він щось переплутав... Але це цікавий показчик як „серьйозно“ ставиться „серьйозна“ музична критика до своіх завдань.

Не багато таких мініятюр знає оперна література, і треба бути справжнім художником, щоби таким акордом закінчити свою творчу путь. В „Ноктюрн“ вклав Лисенко стільки любови, артистичного натхнення, так просто і разом з тим з таким художнім смаком скомпоновано цю маленьку річ, так стильно все там, що безперечно вона може бути шедевром української музики. Оскільки в „Тарасі“ помічається холодна робота композиторського рукомесла, остільки в „Ноктюрні“ виступають симпатичні риси живого мистця-музики. Там для нас цінні окремі моменти, тут цільність і стильність всієї картини; клявикорди, родинні портрети, милий старий вальс і вся атмосфера старої поміщицької садиби... Не даром і сам Лисенко так любив цей свій останній твір. „Видно було, що Миколі Віталієвичу той твір дуже подобався,—так охоче він оповідав про найголовніші моменти в ньому, про елегічний зміст розмов, про потребу й відповідної музики до них“ *).

„Сафо“ й „Остання ніч“ залишилися незакінченими. До першої написано музику лише першої дії, до другої ж є тільки деякі окремі номері.

---

*) О. Пчілка. Спогади про М. В. Лисенка

Неможна не відмітити ще оригінальної спроби Лисенкової дати дитячу оперу виключно з народніх мелодій. Цікавий, здоровий, а головне, дуже легкий до виконання музичний матеріял маємо ми в його „Козі-дерезі“; жалієш що дитяча оперка-перлинка така коротенька і що композитор не лишив нам ще подібної музики. Друга його дитяча опера написана зовсім по-иншому, з наближенням до форм справжньої опери („Зима й Весна“), про третю ж („Пан Коцький“) ми нічого не знаємо, бо вона очевидячки в рукописові.

Отже, те багацтво, що маємо ми в операх Лисенкових, досить велике й значне і значіння його зростає тим більше, що в особі нашого музики ми бачимо першого українського оперного композитора. Він рішуче порвав з ділетантизмом своїх попередників і вступив на шлях музичної творчости, озброєний всіма засобами музичної штуки. І хоч в його музиці нема сміливих „дерзаний“ Мусоргського, або нових форм музичної драми Вагнера, все ж ми маємо в операх Лисенкових серьйозну музику, цілком европейську, збудовану на рідному національному ґрунті.

VIII. Сучасна українська музика.

Стан сучасної української музики, власне, не може бути предметом історії музики: життя й творчість сучасних композиторів перед нами й історичній критиці вони ще не можуть підлягати. Але цей нарис культурного розвою нашої музики був би не повний, коли б ми обминули сучасне українське музичне життя. Коли ми заглядали в минуле нашої музики, намагаючись фактами довести її існування, то тим більше повинні ми зупинитися на сучасному, що накреслює нам ті шляхи, якими йтиме наша музика в своєму розвиткові, тим більш потрібно хоч в коротенькому огляді з'ясувати найвиразніші моменти її сучасного життя.

Як не дивно, але загальна картина нашого сучасного музичного життя вимальовується в досить сумних фарбах. Ми не можемо не зупинитися перед тим яскравим фактом, що український нарід, такий співучий і талановитий в своїй співотворчости, як може ніякий инший нарід в світі, не дав нам ще й досі свого генія-музики, не дав

творця-художника, що зробив би революцію в своєму мистецтві і поставив би українську художню музику в рівень з музикою инших народів. Ми не маємо ні свого Глінки, ні Ґріґа, ні Вагнера, ні багатьох инших, що перетворили-б музичні надбання своєї нації-народу в вищі художні формування музичні і тим самим приедналися-б до великої музичної культури світу. Правда, Лисенко був першою спробою до цього, але все-ж таки його абсолютне значіння як композитора не вміщало в собі тих рис, що могли б повести його музику вселюдським шляхом розвою цією штуки; він, повторюю, був лише талановитою спробою до цього, спробою, що зробила його славним, але відомим лише серед його народу. Сучасний же художник-музика, як гучно не бреніли б в його творчости мелодії його народу повинен стати на шлях широкий, шлях перетворення музичних здобутків свого народу, здобутків хоч і високо оригінальних, але близьких і рідних лише йому, в форми зрозумілі для всіх, повинен заговорити музичною мовою, до якої прислухалися б усі хто хоче й може бачити в музиці мову душі людської.

Отже, це й натурально: самий звук має подвійну природу,—з одного боку він є

відгук серця людського, відгук його почувань, з другого—він носить в собі абсолютну красу музичну, без того чи иншого змісту нашого почуття. В елементах першої природи між иншим сховано й те, що дає нам художника-співця своєї нації. Перша половина природи звуку емоціяльна, суб'єктивна і тому зрозумілою буде вона остільки, оскільки взагалі суб'єктивні риси одного індивіда рідні й зрозумілі для другого. Друга ж частина природи звуку, та, що схована в чистій сфері абсолютної музичної краси, розкривається перед нами до тої міри, до якої закони музичної краси (а вони безперечно існують) вбрав в себе художник. Перша частина дає душу музичному творові, друга—прибірає його в красиву звучащу форму. І тільки той є справжній художник, хто має що сказати, а також може це „що" оздобити відповідним вбранням. Душа без форми є на-пів мертва, але й форма без душі є порожня обгортка.

З такими вимогами підходимо ми до кожного художника і задовольняє нас лише той, у кого ці два елементи будуть в гармонійному сполученні. Звичайно, саме сполучення цих елементів може бути в ріжній мірі, що й дає можливість критичної оцінки художника-музики.

Підходячи з такого погляду до сучасної української музики, треба визнати що творчість сучасних композиторів Стеценка, Степового і в меншій мірі—Леонтовича, Сеници—ще не відійшла від тих вимог і впливів, що є заложені в першій половині природи звуку, його емоціяльности, придатности до висловлення ним суб'єктивних почувань, його великої ліричної сили. Цей бік природи звуку панує в творчости наших сучасних композиторів, є одправною точкою їх музичного думання, яке, звичайно, з тої причини, що емоціяльність звуку є первісний елемент його, іде такими ж простими елементарними шляхами; тим більш, що структура й характер народніх українських мелодій такі, що в першу чергу вражають власне своєю ліричністю, чулістю. Отже, на цьому менті й спинилася музична думка сучасного українського композитора і далі поступовання її в бік перетворення народніх тем в вищі ціклічні форми музичні повстає перед нами лише як низка більш-менш щасливих проб. Це явище викликало й той факт, що наша сучасна музика переважно вокальна і при тому культивується в дрібних формах пісні-романсу або хорового твору. Про це ще 1912 року писав Бич-Лубенський: „Коли ми подивимось у каталоги

музичних видань, каже він,—та здається, все у нас як у людей: велика численність романсів, двоє чи троє нових композиторів з яскравою барвою міцного й свідомого талану, з славетним і невпинним М. В. Лисенком на чолі. Ця численність романсів показує тільки на природній хист українця і не дає вказівок, що цей хист іде далі, бодай по старих шляхах культурного мистецтва. Написати грамотно добрий натхнений романс, це не так важко, але написати справді художню річ, це потрібує далеко більшого, ніж знати форми романсу та пісні. Ми не маємо майже нічого для так званої камерної музики: тріо, квартетів, сонат для фортепьяну з ріжними струментами; що ж про симфоничну музику для великого оркестру, де б оброблялась та трактувалась українська мелодія, про це нема чого й балакати... Таке недбале відношення українських композиторів до своєї мелодії, до своїх сюжетів досягають досить дивовижних меж. Опріч того, що українська мелодія має свій осібний стрій, який ховається у сивій старовині, чарівну красу й свіжість, вона дуже здатна до всяких контрапунктичних та тематичних розробок; гармонизувати її можна так легко ріжнобарвно і красно, як і инші народні мелодії. Взагалі вона має все те,

щоби натхнути мистця на чудовий твір. І дійсно, досить переглянути чарівні сторінки творів Римського-Корсакова, Глінки, Мусгорського, В. Сокальського (скерцо І-ої сімфонії) і ми переконуємось, що можуть дати ці чудові українські мелодії в руках справжніх мистців на користь музики. Мимоволі жахаешся, що українська народня пісня, як і український нарід, опріч його письменників, малярів та архитектів, що почали щиро працювати на своєму ґрунті, досить довго будуть відогравати ганебну ролю для зміцнення чужих рослин, чужої слави. Скажуть, що це брак таланту, ба ні. Коли ми перидивимось біографії сучасних композиторів взагалі, то побачимо, що в багатьох у них тече українська кров. Досить нагадати такого видатного сучасного композитора, як д. Василенко (проф. Московської Консерваторії), д. Акіменко (модерніст), Степовий *) та инші, які не тільки нічого не дали своему народові, а навпаки—одвернулися від нього. Ці явища нашого життя болюче вражають нас. А проте всі ці з'явища не зневірюють нас що до здібностей музичного талану нашого народу витворити свою рідну вищу музику" **).

*) Що до Степового, шановний критик помиляється: творчість цього композитора стала на цілковито український грунт.

**) „СНШ" 1912 р. № 1.

Це трагичне становище—„між двох сил“—українського композитора, що в своїй творчій роботі з великими труднощами відшукує себе, не може не відбитися на всьому сучасному українському музичному житті. Вихованість в сфері російської культури, її величезні впливи й особливо впливи музичні ще довго будуть висіти тяжким гальмом над українським музикою, ще довго будуть сковувати його творчі пориви, і треба великого генія-художника, щоб перемогти ці впливи, треба великого творчого духу, у якого б природній музичний творчий геній, геній національний, поборов-би, переміг всі ті сторонні наверствовання, прищеплені иншою культурою. І здається, що це діло слідуючих поколінь, які будуть виховуватись в иншій атмосфері, в иншому культурному оточенні, що більш сприятиме, нормальному розвиткові своєї музики.

Справді, ось імена сучасних композиторів: Сениця,—перш ніж остаточно виявити своє обличчя яко українського музики—художника, дає цілу серію російських романсів і навіть оперу („Жизнь есть сон“); Степовий—також має кілька opus'ів написаних не для української музики, Підгорецький—теж саме. Та це й натурально: нема ще у нас своїх шкіл музичних, спеціяльних

часописів, своеї музичної критики, нема навіть добре зорганізованих музичних товариств, а через це не може бути обміну думками, не може бути серьйозного студіювання питань музичних; все іде досить поволі, мляво. І власне, не помиляючись можна сказати, що свою художню музику ми тепер лише починаемо. Але для нас е великий простір, безмежні шляхи—то з одного боку наша національна мелодія, з другого—найцінніші приклади европейської музики і найближчі з них геніяльні шедеври російської музики в творах найкращих її представників; їх треба вбрати в себе, але вбравши, перетопити по-свойому, офарбити своїм колоритом. І звичайно, при тому бурхливому темпі сучасного життя, це можливо лише тоді, коли наш музика не буде виглядати з якогось свого непомітного закутку, а возьме гарячу участь в новому будуванні музичного життя у всіх його ріжноманітних виявах.

Сениця, Павло Іванович—на полі української музики з'явився не так давно і у всякому разі творчість Сениці стала відомою українському суспільству пізніше ніж творчість Стеценкова, Леонтовичова; але по тих творчих намірах, що знаходимо ми у цього композитора, а також по характеру і

формах його музики ми можемо вважати Сеницю за найбільш серьйозного зо всієї групи композиторів після-лисенківського періоду. Так, від Сениці ми маємо вже українську

П. І. Сениця.

сімфонію, цілий ряд п'єс камерної музики (струновий квартет), твори фортепьянові і нарешті оперу, не кажучи вже про велику кількість солоспівів, тих форм музичного мистецтва, що взагалі домінують в творчости всіх наших музик і тому не роблять відмінної ознаки творчості Сениці.

Народився Сениця на Полтавщині р. 1879. Перші елементарні відомости з теорії музики одержав в сільсько-господарчій школі у Воздвиженську на Чернигівщині і з того ж

часу пробує свої сили яко композитор. Найбільш ранні його композиції то були солоспіви до поезій Т. Шевченка „Минули літа молодії“, „На що мені врода“, „Чого мені тяжко“ та инші. Був недовгий час вчителем церковного співу по сільських школах Саратівщини, а в році 1900 вступає учнем до московської консерваторії по клясах співу й контрабасу, студіюючи одночасно теорію композиції у проф. Яворського. Життьові умови музики складалися так, що Сениця весь час перебував в Москві і лише випадково наїздив до України; може цим почасти й пояснюється існування в музично-художньому скарбі Сениці де-якої кількости творів, скомпонованих до слів на російській мові.

Аналіз творів Сениці виказує його перш за все як композитора, якому знайомі найсміливіші комбінації модерної музики, а добре знання її законів, консерваторське студіювання її форм, природній композиторський хист, дають можливість Сениці вживати всіх сучасних засобів музичних; виразні мотиви національности зберігають нам індивідуальність Сениці, заховують його оригінальне творче обличчя, ставлять його осторонь від того еклектизму, що, наприклад, помічаємо ми в його сучасників—Стеценка

і почасти у Степового (фортепьянові твори). Це все також робить Сеницю невразливим до тих чи инших сторонніх впливів музичних. Лірик по своїй творчій істоті, композитор офарбовує цим ліризмом навіть такі моменти, де здавалося б на перший погляд нема даних для цього ліризму: мотиви цілком об'єктивного змісту і ті звучать якоюсь особливою теплотою, набірають якогось надзвичайно інтимного колориту. І все таки треба підкреслити, що не вважаючи на таке виразне тяжіння композитора до ліричного елементу, який по своїй природі більш пристосований як засіб до виявлення наших інтимних переживань і настроїв, і тим самим більш здатний до вживання його в дрібних музичних формах, ми помічаємо у композитора стремління визволитися з такого стану шляхом надання своєму ліризмові, як що так можна висловитися, більш широкого змісту. Тому досить часто ми чуємо, як тепло від внутрішнього творчого вогню художника разгорається в велике полумя музичної краси; через те саме навіть дрібні форми його творів виглядають як серьозні циклічні будування з широко розвиненими темами. Ніколи, ні в одній музичній думці композитора не можна помітити, щоби внутрішнє натхнення залишило художника. В

кожному його творі є „щось“, що притягає увагу й викликає співчуття до художника— а це єсть ознака справжнього мистецтва, яким володіє справжній художник.

Із ціклю творів Сениці треба відмітити українську сімфонію Ре-мажор „Де-не-де тополі“ для великого сімфоничного оркестру, увертюру оркестрову, струновий квартет С-дур, по-над 50 художніх пісень (з них найкращі „Пісня сліпих“ дует, „В зеленому гаю“, „Весна іде“, „Душа моя пустка“), кілька п'єс для фортепьяна та инших інструментів (дві думки для віолончелю, песа для скрипки і т. и.). І скрізь свій настрій композитор втілює в цільну й художньо оброблену форму, яка виявляється не лише в головному малюнкові мелодії, в головних темах твору, але й в умілій їх комбінації, в мистецькому і часто досить оригінальному фортепьяновому супроводі.

Степовий (Якименко), Яків Степанович—ще досить молодий музика, *) але серед діячів на ниві української музики його імя зустрічаємо дуже часто й особливо в останні часи, коли зацікавленість українською культурою взагалі і з окрема музикою, примусили нас відшукати у самих себе дещо з наших власних придбань.

*) Вмер 1921 р.

Народився Степовий року 1883 в Харькові; малим хлопцем (11 років) його було взято за добрий голос до Петербургу до

Я. С. Степовий.

Придворної Капели, де вже в ту пору був його рідний брат Федір Якименко, тепер відомий московський композитор, професор, Петроградської Консерваторії. Хлопець попав до Капели в ті щасливі для неї часи, коли ще там була жива атмосфера Балакірева та Римського-Корсакова, цих славних композиторів московських, коли при Капелі існував крім чудового хору ще й не менш чудовий оркестр, що складався виключно з самих учнів. Тут для хлопця, що перебував

в постійному музичному оточенні був сприяючий ґрунт що до його музичного виховання. Капела була в ті часи чимсь подібним до Консерваторії: там були й інструментальні класи, де професорами були часто професори консерваторії; регентські класи, де проходили теорію музики, гармонію й контрапункт; там були всі засоби до того, щоб дати своїм вихованцям цілком закінчену музичну освіту. Виходячи з Капели її абітурієнт був бажаним артистом у всякому оркестрі, а чимало учнів переходили просто з Капели до Консерваторії. Так було і з Степовим. Року 1902 вступає він до Петроградської Консерваторії в клас спеціяльної теорії композиції проф. Римського-Корсакова і кінчає її в 1909 році.

Цікаво тут же відмітити факт національної свідомости нашого музики вже в тій початковій стадії його творчого шляху; навколо цілком московське оточення, рідний брат композитора працює на полі московської музики, професор зачаровує іменно своїм глибоким знанням національної московської звукотворчости—і все таки, оточений такими впливами, Степовий іде своїм шляхом, шляхом ще мало протореним.

Учнем Консерваторії він виявляє вже своє натхнення в „Барвінках“, серії кіль-

кох солоспівів, дуетів, тріо. В цих перших спробах своєї творчости Степовий з'являється перед нами наслідувачем того мелодійного стилю, що такий близький та рідний українській музиці, музиці народніх та побутових пісень, пісень кохання і взагалі пісень ліричного змісту. Не шукайте в них тої оригінальної краси, того своєрідного вигляду, що маємо ми в думах козацьких, в історичних піснях, або навіть в піснях, обрядового характеру. Пісні Степового--то пісні ближчої до нас епохи, пісні Слобідської України, звідки походить і їх автор; від пісень композиторових віє пахощами широких степів українських, які щой-но почали колонизуватися, мелодія тих пісень тихо-задумлива, іділічна, спокійно-проста і в більшости мінорна. Але цікавий факт: самий мінор композиторів в цій серії його пісень приваблює нас не своїм глибоким жалем,—його у композитора нема,—не тяжкою тугою, а тихим, лагідним смутком, ніжною журбою. Теж саме треба сказати і про мелодії мажорного характеру: композитор находить засоби, щоб змягчити простий мажор і надати йому ті чи инші риси, що наближають його до мінору. Це все оповиває пісні Степового якимсь загально-елегійним фльором, тихим та мягким: мінор не набірає

глибокої сили, нігде не переходить в тугу одчаю, світлі ж мажорні лади, наближаючись до мінору, втрачають де-що в ясності й простоті своїх мелодійних ліній. Тому то і вся серія ця відзначається цілістю настрою, задушевністю та теплотою. Трудно навіть сказати, якій з пісень серії віддати перевагу; всі вони, більш-менш, рівні по своєму настроєві. Але все-ж таки й тут можна відзначити такі пісні як „Ой, поля“, „Розвійтеся з вітром“, яку по настрою та по силі натхнення треба поставити вище за пісню на ці слова, написану Лисенком; тут є справжнє натхнення, вільно виявлена душа композитора, там більше знання й музичного досвіду, а враження від твору таке, наче написано його по замовленню; тому й твір Степового говорить щось вашому серцю. Лисенківський же романс лишає в вашій душі дуже малий слід. „Степ“—чудова картина безкрайого степу „аж до моря берегів“, степу мертвого, який прокидається лише від громів, що налетіли на нього разом з хмарами моря... І яка чудова інтерпретація в звуках, з яким умінням проводить композитор це наростання звукової сили від тихого спокійно-епичного мотиву першої частини до грандіозного під'йому середньої частини романсу. Або візьміть

„Зимою“ („Дивилося сонце“)—що за краса! Скільки там справжнього почуття, яке так і ллється в цих звуках пісні Степового, скільки там настрою... Треба згадати ще колискову „Місяць яснесенький“, тріо „Над Дніпровою сагою“. У всій серії є лише два номері, що своїм музичним складом трохи віддаляються від загально елегічного тону всієї серії, це „Утоптала стежечку“ і „Ой, стрічечку до стрічечки“—пісні танкового характеру з ясно означеною народньою мелодією.

Слідуючий крок Степового в цій области це „Пісні настрою“—серія пісень до поезії О. Олеся.

Власне „Пісні настрою“ по музичному характеру своєму є продовження „Барвінків“, лише більш витончені, більш складні по своєму музичному збудованню, але основний стиль їх той самий, що і в „Барвінках“; це звичайно в де-якій мірі залежить і від змісту самих поезій. Олесь—поет сучасний нам; гама його настроїв блискуча й ріжнобарвна, думки, що вкладає він в свої твори—це думки людини нашого часу,—тому й музичне перетворення цих поезій вимагало від композитора инших засобів: на зміну епіко-ліричній простоті „Барвінків“ Степовий дає нам спів нової форма-

ції, з невпинною модуляцією мелодійної лінії, з виразними моментами в гармонії — що більш відповідає художнім вимогам поезій Олеся.

Загальна музична концепція вокальних творів Степового нескладна і особливо цим відзначуються „Барвінки“. Мелодика співу проста й виразна і приваблює вас своєю натхненою красою; вона головним чином і дає вам настрій; всі инші елементи музичного збудовання пісні відограють лише допомагаючу ролю. Мелодією співу композитор виявляє свій внутрішній настрій, своє почуття, мелодія — то його творча мова, в звуки якої вкладає композитор увесь зміст своєї душі. І треба сказати, що у Степового є що сказати; правда, може це ще не зовсім задовольнить вас; сучасний слухач звик до грандіозних сімфоничних збудовань, його ухо бажає чути цілі світові катаклізми в музиці (Скрябін), але... треба залишити художникові те, чим багата його творча душа, не накидати йому своїх вимог — він не послухає нас і за нами не піде...

Форма пісень Степового дуже проста, як про це вже згадувалося, і виразно поділяється на окремі частини А—В—А, або А—А, або ще инше А—В; такі формальні схеми вокальних (та й фортепьянових) ком-

позицій Степового. І композитор находить засоби, аби в таку просту схему вкласти всю свою чулу душу... І оживають німі форми, осяяні блиском справжнього талану.

За для повноти музичного портрету Степового треба сказати кілька слів ще про його фортепьнові твори, про які, можна це з певністю сказати, наше громадянство не чуло та й не має особливого бажання почути. Це невеличкі п'єси Prelude, Valse, Jmpromtu, Menuette і т. и., де найбільш приємні риси, творчости Степового—сумна з настроєм написана мелодія і загально красива звучність знаходять собі місце. Але треба зазначити, що не в цих фортепьянових п'єсах справжній Степовий; тут є багато сторонніх впливів, то Чайковського, то Ґріґа, до якого автор має великий нахил, то „Новой Русской Школы". Більш самостійний він все-ж таки в співах. Останніми часами Степовий написав багато солоспівів до слів ріжних українських поетів, збірки народніх пісень в художньому обробленні дві оркестрові українські сюіти на теми українських народніх мелодій та оперу. Але на превеликий жаль це все зберігається ще в портфелі композиторовому і загалу цілком невідоме—ясний показчик відношення суспільства до свого художника.

С т е ц е н к о, Кирило Григорович, *) може найстарший за всіх композиторів сучасности; появу перших творів Стеценка треба віднести ще до того часу, коли він був студентом Духовної Семінарії. Талановитий ділетант в перших кроках своєї

К. Г. Стеценко.

творчости, пізніше він доповнює свою музичну освіту в школі Лисенка, а головним чином студіюючи музичну науку самостійно що до певної міри і відбилося на всій його музичній творчости, не даючи композиторові змоги виявити себе так, як то можна було б чекати, беручи на увагу міру його музичного таланту: він має більш ніж може.

*) Вмер. 1922 р.

На його творчости як раз ми можемо впевнитися, що сфера, в якій мусить працювати композитор, повинна бути сповнена музикою, бо тільки в такій сфері композитор одержує імпульси для творчости, тільки вона дає йому змогу шукати нових шляхів в своєму мистецтві і йти тими шляхами. Тільки той стан де музика живе повним життям у всіх його галузях, де єсть діференціяція на ріжні групи музичні, де існують ріжні течії й напрямки,—тільки там не буде застою, тільки там буде більш інтенсивна продукція музична не лише в розумінні кількости, але й якости музичних творів, тільки в такому оточенні завше можлива свіжа й нова думка музична. Цього як раз бракує нашому сучасному музичному життю, і це явище й утворює такий стан річей, що композитор стає на раз прийнятих ним формах та засобах музичних, не еволюціонуючи в них бо нема зовнішньої підштовхуючої сили, що така необхідна на перших етапах розвитку самостійного художнього мистецтва музики. Період думання й студіювання для нашої художньої музики ще не починався і це тяжко відбивається на всій нашій сучасній музичній творчости. Отже, можна сміливо сказати, що инше музичне оточення, инша атмосфера нашого музичного життя скеру-

вали-б творчість Стеценкову на инші шляхи, далеко ширші. Стеценко працює виключно в царині вокальної музики і то без вживання широких форм її; він обмежується невеликим романсом—піснею, хором, тріо і т. инш. Конструкція його творів проста, ясна і не потрібує тематичного аналізу для свого розуміння. Перевага завше на боці мелоса, то коротенької, то розвиненої досить широко і часто яскравої, щирої й натхненої мелодії. Есть в музиці Стеценковій моменти, яким не можна відмовити навіть в драматичному під'йомі (де-які уривки з музики до „Гайдамаків''), картинній поетичности, силі; багато також в його музиці й того теплого, мягкого ліризму, що є спільний для всіх представників нашого музичного мистецтва.

Перед нами твори Стеценкові для співу в супроводі фортепьяна. Це коло 50 музичних номерів ріжної форми і, звичайно ріжної музичної вартости; тут побачимо й романси-пісні, тут і хоральні співи, як чоловічі, так жіночі й мішані, є тут упорядкована автором музика до 3-х українських комедій ,,Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка'', „Бувальщина“, „Сватання на Гончарівці“ і музика до п'еси Черкасенкової „Про що тирса шелестіла“. В рукописові ми маємо чимало хорів, солоспівів, ди-

тячу оперу „Івасик-Телесик“, драматичні сцени „Іфигенія в Тавриді“ й високо художню, цілком національну „Панахиду“, скомпоновану на темах українських релігійних псальмів та кантів; своєю „Панахидою“ Стеценко показав той шлях, яким повинні йти наші композитори в царині утворення своєрідної церковної музики. Слідуючим кроком в цій царині єсть його „Літургія“, де також проводяться народні мелодії в художньому обробленні сучасного музики; але все таки, не вважаючи на низку окремих цікавих моментів, в ній менш тої цілосности, того загального натхнення, що знаходимо ми в „Панахиді“. Останнім opus‘ом нашого композитора є „Гайдамаки“ драматичні картини до поеми Т. Шевченка, де знаходимо ми багато номерів талановитої музики.

Добрий знавець природи хору, Стеценко дає цілий ряд чудових номерів цього роду музики; його хори „Зелений гай, пахуче поле...“, „Усе жило, усе цвіло“—це справжні музичні малюнки і довго будуть в репертуарі українських хорів. Трохи заважає ще більшій популярности хорів Стеценкових те, що вони потрібують досить гарного й великого складу хору; такі, наприклад, твори, як „Сонце на обрії“ або „Веснонько,

весно“ скомпоновані дуже складно; складність модуляцій, що вимагає тонкого й правильного інтонірування, ряд модуляційних секвенцій і досить висока тесітура—все це під силу лише добре организованому й великому хорові, якого не спинять всі ці складні засоби композиції що має одну мету: дати яскравий малюнок або навіть цілу музичну картину засобами свого мистецтва. Ця серія його хорів скомпонована скоріше інструментально ніж вокально і вимагає тонкого супроводу оркестрального, де тембри окремих інструментів підкреслять найбільш поетичні місця твору.

Окремо стоїть постать Миколи Дмитровича *Леонтовича*, забитого в ніч на 23 січня 1921 р. в селі Марківці, Гайсинського повіту, в хаті свого батька. Трагична смерть композиторова—то велика втрата для української музики, бо в особі Леонтовича мистецтво мало не лише талановитого музику, але й художника-новатора що в своїх творах намагався вийти по-за межі тих традиційних прийомів та засобів, того трафаретного музичного думання, яким переважно жило наше мистецтво в до-революційні часи. Революція висунула наперед Леонтовича; вона витягла його з того глухого закутку, де працював композитор, де складав він свої ви-

соко-художні твори-пісні, що довгий час лежали нікому невідомі, бо скромний автор занадто мало робив для того, щоб широкі

М. Д. Леонтович.

верстви українського суспільства могли почути їх. Український визвольно-національний рух, революційне піднесення, відродження своєї культури—покликали до праці Леонтовича, і з того часу стає відомим його імя яко композитора.

Народився Леонтович р. 1877-го в с. Монастирському на Поділлю, в родині священника. Духовна семінарія була і першою музичною школою композитора, дальші ж музичні студії по теорії композиції слухав він у проф. Бармотіна та Яворського,

для чого йому довелося на де-який час залишити рідне Поділля. За часів революції ми бачимо Леонтовича в Київі, де він викладає співи в Інституті ім. Лисенка та в Семінарії, а також працює в ріжних музичних організаціях. З 1919 р. повертається Леонтович знову на Поділля до Тульчина, де вчителює та працює над закінченням опери „Русальчин Великдень". Доля не судила вже йому повернутися до широкої музично-художньої праці в столиці.

Музичний скарб Леонтовича не такий вже великий та ріжноманітний; крім уривків з оп. „Русальчин Великдень" він виявляється переважно в обробках українських народніх пісень, але те, що він зробив в цій области дає нам право дати небіжчикові одно з перших місць в історії української музичної культури. Всього оброблено для хору композитором по-над сто народніх пісень і з них велика кількість ще не виданих. Після аналізу того музичного матеріялу, що вже побачив світ, перед нами встає постать художника яскравого, сміливого в своїх шуканнях і нового в тих техничних засобах, що вживає він в своїх творах. Він правдиво зрозумів значіння народньої мелодії для художньої музики: для нього вона лише добрий матеріял, що потрібує розроблення, оз-

доблення його всім, що здобула сучасна музика, для того, щоб зробити з тої мелодії -теми художню форму-шедевр, щоби зробити з неї справжній високо-художній натхнений твір. Вбравши в себе всю красу української мелодії, композитор не відмовляється від власного музичного думання; свої засоби, свою технику, свою оригінальну індивідуальність вносить він скрізь, до чого торкається, і головною метою його композиторських досягнень є дати настрій, дати картину, мальовничу колоритність народній мелодії, щоб слухач відразу міг відчути той внутрішній зміст народньої мелодії, який не завше дається до зрозуміння, не завше і не всім; отже, головне завдання композитора, що своєю художньою інтуіцією відчув те головне, що заховано в пісні,—силами свого талану та засобами свого мистецтва розкрити перед нами ту тайну народньої мелодії. Візьміть його „Ой, пряду, пряду"--якими сильними гармонично-мелодійними контрастами малює художник той внутрішній світ молодої жінки, її настрої й переживання, коли вона стомлена роботою чує суворі оклики свекора й свекрухи, і як зразу міняється звукова картина, коли вона раптом вчуває співчутливий голос милого. І ця мінлива гра контрастами йде

лише на фоні людських голосів, матеріял яких все таки не дає всієї ріжноманітности гри звукових тембрів, яке, наприклад, ми можемо мати в оркестрі; але враження від творів Леонтовичевих, що до їх колоритности, картинности цілком оркестральне. А ось „Над річкою беріжком"—нерухлива тоніка у тенора, як засіб для ілюстрації широкого-широкого степу, яким мандрує за своєю долею чумак, та імітаційне проведення головної теми пісні то в жіночих голосах, то у баса. Простий, але цілковито художній засіб вживання оргельпункта з контрапунктично-імітаційними надбудованнями над ним (засіб, взагалі досить частий у Леонтовича) вилився в художню мініятюру-шедевр. В таких формах і инші пісні Леонтовичеві: широка, сумна елегія „Козака несуть", „Із-за гори сніжок летить", „Женчичок—бренчичок", пікантна в смислі гри дісонансами і така ілюстраційна „Коза" (різдвяна гра), геніяльний „Щедрик" і багато инших, де композиторська техника Леонтовичева в стислих мініятюрних формах хорального твору розкривається перед нами у всій силі, виявляючи яскравий, могутній талант.

Залишилося крім того від Леонтовича де-що з музики до релігійних народніх кантів, піснопіння до Служби Божої (Літургія,

молебен), а також кілька музично-педагогичних праць.

З менш відомих композиторів сучасности треба відмітити Б. Підгорецького, опера якого „Купальна Іскра“ має багато заслуговуючого нашої уваги в смислі чисто му-

О. Кошиць.

зичному; особливою виразністю та красою відзначаються її хори, що власне суть центром опери. На превеликий жаль опера ця чомусь не виставляється на наших сценах, хоч має всі дані на те: вона не досить трудна, технично не складна для постановки, цікава з боку сценичности і красива, а навіть талановита по музичному матеріялові.

Кошиць, О.—більш відомий як талановитий диригент, але також як і композитор, що не мало зробив для української народ-

ньої пісні; Дремцов, з його невеликими уривками, як вокальними, такі інструментальними; Хоткевич Гнат, талановитий письменник і невтомний працьовник на полі української музики. З композиторів наймолодшої ґенерації треба вказати на П. Козицького та М. Вериківського.

Отже, в загальному ході розвитку сучасної української музики досить виразно намічається стремління вбрати народню мелодію в такі своєрідні й красочні звукові побудовання, що цілковито відповідають вимогам сучасного мистецтва. Думка будувати художній твір, що був би на висоті сучасних техничних вимог, зберігаючи в той же час індивідуальність художника, що базується на національному ґрунті, себ-то здорова думка еволюції мистецтва—від національного до вселюдського—очевидячки починає захоплювати наших музик. Культивуючи свою народню мелодію, вони настирливо шукають таких засобів для висловлення своїх музичних почувань та думок, що далеко висовують їх наперед проти композиторів до-лисенківського часу; навіть не чужа сучасна українська музика і новим модернистичним течіям (Сениця); правда, не в тій революційній сміливости, як то виявляється на Заході (Рих. Штраус), але все ж

певні впливи й відгуки того модерністичного напрямку почуваються досить виразно.

Звичайно, про більшість явищ сучасної української музики не можна сказати останнього слова; не можна навіть з тою чи иншою мірою певности сгрупувати наших художників по їх напрямках та загальному художньому колоритові—більшість з них ще живуть, а не належать історії, і безперечно прийде час, коли й вони скажуть своє власне слово в справі розвитку художньої української музики.

БІБЛІОҐРАФИЧНИЙ ПОКАЗЧИК.

1. **Аллеманов, Дм.** Введеніе в исторію русскаго церковнаго пѣнія. Пѣніе церкви вселенской. М. Изд. П. Юргенсона.

2. **Аллеманов, Дм.** Церковные лады и гармонизація их по теоріи древних дидаскалов восточнаго осмогласія. М. Изд. П. Юргенсона.

3. **Амброс, А.** Границы музыки и поэзіи. Перевод И. Тюменева. СПБ.

4. **Ambros, A.** Geschichte der Musik. (4 т.— 1862—1878).

5. **Арнольд, Ю.** Гармонизація древне-русскаго церковнаго пѣнія по эллинской и византійской теоріи и акустическому анализу. М. 1886.

6. **Архив** Юго-Западной Россіи. Кіев.

7. **Аскоченскій.** Кіев с древнѣйшим его училищем академіею. К. ч. II.

8. **Безсонов, П.** Калѣки перехожіе. М. 1861.

9. **Безсонов, П.** О судьбѣ нотных пѣвческих книг. „Правосл. Обозрѣніе“. 1864. (V—VI).

10. **Безлинейное** русское и в частности хомовое пѣніе. Труды Кіев. Дух. Академіи. 1876.

11. **Беллег.** Музыка с соціологической точки зрѣнія. СПБ. 1896.

12. **Бернштейн.** Мір звуков, как об‘ект воспріятія и мысли. „Вопросы философіи и психологіи. 1896.

13. **Болховитинов, Е.** О русской церковной музыкѣ. „Отечеств. Зап.“. 1821.

11. **Борецкій, В.** До 50-літнього ювилею опери „Запорожець за Дунаем“. „Сяйво“ — 1913. № 5—6.

15. **Боржковскій, В.** Лирники. Кіев. Стар. 1889—IX.

16. **Боян** (М. В. Лисенко). Народні музичні струменти на Вкраїні. „Зоря“ 1894. № 1, 2, 5—10.

17. **Будишанець, В.** Славний музика Микола Лисенко. Полтава. 1913.

18. **Быстров.** К южно-русским пѣсням. Кіев. Ст. 1895—II.

19. **Бюхер, К.** Работа и ритм. СПБ. 1899.

20. **Василенко, В.** Деревня и ея развлеченія. Кіевск. Стар. 1904.

21. **Верховинець.** Українське весілля. Еногр. збірн. Наук. Т-ва у Київі. т. I.

22. **Веселовскій, А.** Южно-русскія былины. СПБ. 1881—1885.

23. **Вестфаль.** О русской народной пѣснѣ. „Русск. Вѣстн." 1879—IX.

24. **Викторин.** Жебрацька мова. „Зоря". 1886.

25. **Вліяніе** юго-западн братств на церковное пѣніе в Россіи „Прав. Собес". 1866—IX.

26. **Вознесенскій I.** О церковном пѣніи грекороссійской церкви, большой и малый знаменный роспѣв. Издат. П. Юргенсона. М.

27. **Вознесенскій I.** Кіевскій роспѣв. Изд. П. Юргенсона. М.

28. **Вознесенскій I.** Болгарскій роспѣв. Изд. П. Юргенсона. М.

29. **Вознесенскій I.** Греческій распѣв. Изд. Юргенсона. М.

30. **Вознесенскій I.** Церковное пѣніе православной юго-западной Руси по ирмологам XVII и XVIII вѣков. Изд. П. Юргенсона. М.

31. **Вольфинг.** Модернизм и музыка. Изд. „Мусагет". М. 1912.

32. **Галаган, Г.** Южно-руські пісні з голосами. Київ. 1857.

33. **Ганслик, Э.** О музыкально-прекрасном. Изд. Юргенсона. М. 1895.

34. **Гельмгольц.** Ученіе о слуховых ощущеніях, как фізіологическая основа для теоріи музыки Перев М. Пѣтухова. СПБ. 1875.

35. **Геника, Р.** Очерк исторіи русской музыки. „Изд. Русск. Музык. Газеты".

36. **Гнатюк, В.** Лірники, лірницькі пісні, молитви, слова і т. и. з пов. Бучацького. Етногр. Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т. II.

37. **Гнатюк, В.** Гаївки. Матеріяли до укр. етнольогії т. XII. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.

38. **Гоголь, Н.** О малороссійских пѣснях. Собраніе сочиненій.

39. **Горленко В.** Бандурист Ив. Крюковскій. Кіев. Ст 1882. XII.

40. **Герленке, В.** Кобзари и лирники. Кіев. Ст. 1884. I, XII.

41. **Горленко, В.** Украинскія были. К. 1899.

42. **Грінченко М**. Сфера музики. Кам.-Под. „Наш шлях". 1920. № 72.

43. **Грінченко, М.** Шевченко і Лисенко (етюд). Кам.-Подільськ. „Наш шлях". 1920. № 48.

44. **Грінченко, М.** Музика й поезія. Кам.-Под. „Буяння". 1921. I.

45. **Груш вский, М** Культурно-національний рух на України в XVI–XVII в. 1912. Київ.

46. **Грушевський, М.** Ілюстрована історія України. К 1915.

47. **Грушевський, М.** Історія України-Руси т.т. I, III, VI. Київ-Львів

48. **Данилов, В** Среди кобзарей и лирников. Истор Вѣстн 1911. X.

49 **Данилов.** Одна глава об украинских похоронных причитан ях. Кіев. Ст 1905. XII.

50. **Данилов.** Древнѣйшее малорусское причитаніе. Кіев Ст. 1904 XII.

51. **Данилов.** К исторіи украинских духовных стихов. Кіев. Ст. 1905. I.

52. **Демуцький, П.** Ліра і її мотиви (Передмова). К. 1907.

53 **Демуцький П.** Народні Українські пісні. К. 1905.

54. **Дилецкій Н.** „Мусікійская граматика". Изд. О-ва Любителей Древн. Письменности под ред. С. Смоленскаго. СПБ. 1901.

55. **Доманицкій, В**. Кобзари и лирники Кіевской губ. К. 1903.

56 **Драгоманов, М.** Псування українсьиих народних пісень. Розвідки т. II.

57. **Ефименко, П.** Братства и союзы нищих. К. Ст. 1883. IX.

58. **Ефименко.** Шпитали в Малороссіи. Кіев. Ст. 1883. IV.

59. **Єфремов, С.** Історія українського письменства. К. 1911.

60. **Житецькій, П.** Мандровані дяки. Кіев. Ст. 1892. II.

61. **Житецькій, П.** Творцы и пѣвцы народных малорусских дум. Кіев. Ст. 1892. XI.

62. **Житецькій, П.** Замѣтки о разных методах изученія народных малорусских дум. Этногр. Обозр. 1895. XXVII.

63. **Житецькій, П.** Мысли о народных малорусских думах. К. 1893.

64. **Залеський О.** Погляд на історію українськоі музики. „Шляхи". Львів. 1916. № 9—10.

65. **Іадор.** іер. Исторія Кіево-Печерскаго Лаврскаго распѣва. „Русск. Муз. Газ.". 1907.

66. **Кашкин, Н.** Очерк исторіи русской музыки. Изд. П. Юргенсона. Москва.

67. **Квітка, К.** Народні мельодіі, записані з голосу Лесі Українки. т. I, II. К. 1917.

68. **Квітка, К.** Українські народні пісні. Етногр. Збірн. Укр. Наук. Т-ва у Киіві. т. II.

69. Кіевское представительство прежняго времени. Кіев. Ст. 1882. V.

70. **Козицький, П.** і Кривусів, В. Словник українских діячів музичного мистецтва. (Рукопис).

71. **Колесса, Ів.** Галицько-руські народні пісні з мельодіями. Етногр. Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т. XI.

72. **Колесса, Філ.** Про мельодії гаївок. Матеріяли до укр. етнольогії. т. XII. Наук. Т-во у Львові.

73. **Колесса, Ф.** Ритміка українських народних пісень. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т.т. 71—74, 76. Окреме вид.

74. **Колесса, Ф.** Погляд на теперішний стан пісенної творчости українського народу. Реферат.

75. **Колесса, Ф.** Наверствованя і характеристичні признаки українських народних мельодій. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т. CXXVI—CXXVII.

76. **Колесса, Ф.** Про музичну форму дум. Матеріяли до укр. етнольоґії. т. XIII. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.

77. **Колесса, Ф.** Варіянти мельодій українських народн. дум, їх характеристика і групованя. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. CXVI.

78. **Колесса, Ф.** Співці дум. Матеріяли до укр. етнольоґії. т. XIV. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові.

79. **Колесса, Ф.** Мельодії українских народних дум. Матер. до укр. етнольоґії. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т.т. XIII, XVI.

80. **Колесса, Ф.** Народній напрям в творчости Миколи Лисенка. Літ.-Наук. Вістн. 1913.

81. **Колесса, Ф.** Огляд українсько-руської народної поезії. Львів. 1905.

82. **Комаров, М.** Библіографическій указатель музыкальной и литературной дѣятельности Н. В. Лисенка. К. 1904.

83. **Combarieu.** Histoir de la musique des origines à la mort de Beethoven. Paris t.t. I, II. 1913.

84. **Кулиш, П.** Записки о южной Руси т.т. I, II.

85. **Линева, Е.** Опыты записи фонографом украинских пѣсен. М. 1905.

86. **Лисенко, М.** Думы о Богданѣ Хмѣльницком и Барабашѣ. Кіев. Ст. 1888. VII.

87. **Лисенко, М.** Сім збірників українських пісень для голосу. Київ. (у Ідзіковського).

88. **Лисенко, М.** Дванадцять десятків пісень для хору (Київ у Ідзіковського).

89. **Лисенко, М.** О торбанѣ и музыкѣ пѣсен Видорта. Кіев. Ст. 1892. III.

90. **Лисенко, М.** Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и пѣсен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем. Зап. Юго-Зап. Отдѣла Имп. Геогр. О-ва. т. I.

91. **Лисовскій, Л.** Опыт изученія малорусских дум. Полтава 1890.

92. **Максимович, М.** Замѣтка о словутном пѣвцѣ Митусѣ. Сочиненія т. I.

93. **Маркевич, А.** Малороссійскія народныя пѣсни, положенныя на ноты для пѣнія и ф-но. Зап. о Южной Руси. т. II.

94. **Маслов, А.** Лирники Орловской губ. в связи с историческим очерком инструмента „малороссійской лиры“. Этногр. Об. 1900. т. XLVI.

95. **Маслов, А.** Украинская народная музыка. „Укр. жизнь“. 1912. XII.

96. **Маслов, А.** Калики перехожие на Руси и их напѣвы. Изд. „Русск. Муз. Газеты“.

97. **Мах, Э.** Введеніе к ученію Гельмгольца о слуховых ощущеніях. 1879.

98. **Металлов, В.** Богослужебное пѣніе русской православной церкви. Період домонгольскій. М. 1908.

99. **Металлов, В.** Старинный трактат по теоріи музыки 1679 г., составленный кіевляннном Николаем Дилецким. СПБ. 1897.

100. **Назаревскій, А.** К исторіи Кіевскаго музыкантскаго цеха. Кіев. 1913.

101. **Нейман, Ц.** Куплетныя формы народной южно-русской пѣсни Кіев. Ст. 1883. VIII.

102. **Нейман, Ц.** Малорусская баллада о Бондаривнѣ и панѣ Каневском. Кіев. Ст. 1902. III.

103. **Неустроев.** Музыка и чувство. СПБ. 1890.

104. **Неустроев.** О происхожденіи музыки. СПБ. 1892.

105. **Николайчик Ѳ.** Отголоски лирницкаго языка. Кіев. Ст. 1890. IV.

106. **Н. М.** Публичныя увеселенія и позорища в Кіевѣ сто лѣт тому назад. Кіев. Ст. 1897. II.

107. **Огієнко, Ів.** Українська культура. К. 1918.

108. **Огієнко, Ів.** Граматика української мови О. Павловського. 1818 р. В-во Череповського. К.

109. **О'Коннор-Вілінська.** Спогады про М. В. Лисенка. „Сяйво". 1913.

110. **Оршанскій, И.** Проф. Музыка и музыкальное творчество. Вѣстн. Воспитанія. 1907.

111. Памятники, изданные временной комиссіей для разбора древних актов. т. I., изд. II. 1848.

112. **Перетц, В.** Українські думи. Літ.-Наук. В. 1907. IV.

113. **Петр, В.** О мелодическом складѣ арійской пѣсни. СПБ. 1817.

114. **Петр, В.** Де-що з діяльности М. В. Лисенка та з історії української народної пісні. Рукопис.

115. **Плосайкевич, Л.** та Сенчик Я. Мельодії українських народніх пісень з Поділля і Холмщини. Матер. до укр. етнольоґії т. XVI.

116. **Преображенскій, А.** Словарь русскаго церковнаго пѣнія.

117. **Преображенскій, А.** О сходствѣ русскаго музыкального письма с греческим в пѣвческих рукописях XI—XII в. Роферат.

118. **Преображенскій, А.** Краткій очерк исторіи церковнаго пѣнія в Россіи. Изд. „Русск. музык. газеты“.

119. **Пчілка, О.** Українські колядки. Кієв. Ст. 1903. II—IV.

120. **Пыпин, А.** Исторія русской этнографія. т. III. СПБ. 1891.

121. **Разумовскій, Д.** Изслѣдованіе о знаменном пѣніи. Предисловіе к кругу древняго знаменного пѣнія. Изд. О-ва Любит. Древн. Письменности. СПБ. 1884.

122. **Разумовскій Д.** Об основных началах богослужебнаго пѣнія православной греко-россійской церкви. Изд. О-ва Древне-Русск. Писменности.

123. **Разумовскій, Д** Церковное пѣніе в Россіи. 3 части. М. 1867.

124 **Риман, Г.** Акустика с точки зрѣнія музыкальной науки. М. 1898.

125. **Риман, Г.** Музыкальный словарь. Изд. П. Юргенсона. Москва.

126 **Роздольський Йос.** Людкевич Ст. Галицько-руські народні мельодії Етногр. Збірн. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т.т. XXI—XXII.

127. **Роздольський Йос.** Гаївки. Матер. до укр. етнольог. т. XII.

128. **Рубец, А.** Сборник украинских пѣсен. СПБ. 1872, 1882 М. 1882.

129. **Рудченко, Ів.** Чумацкія народныя пѣсни. К. 1874.

130. **Русов, А.** Остап Вересай, один из послѣдних кобзарей малорусских. Зап. Ю.-З. отдѣла Им. Геогр. О-ва. т. I.

131. **Русов, А.** Теорбанисты Грегор, Каетан и Франц. Видорты. Кіев. Ст. 1892. III

132. **Русов, О.** Лисенко—науковий дослідник законів української музики. Зап. Наук. Т-ва у Київі. т. XI.

133. **Сабанѣев, Л** Современныя теченія в музыкальном искусствѣ. „Музыка“. 1912. № 2—5.

134. **Сабанѣев, Л.** Новые пути музыкального творчества. „Музыка“. 1911. № 54—56.

135. **Сахаров.** Изслѣдованія о русском церковном пѣніи. Журн. М-ва Нар. Просв. 1849.

136. **Сиротенко.** Церковное пѣніе в Южной и Сѣв. Россіи в XVII в. Труды Полт. Ученой Архивн. Ком. В. II.

137. **Сластіонов, А.** Кобзарь М. Кравченко и его думы. Кіев. Ст. 1902. V.

138. **Сластьон, О.** Записування дум на фонографі. Рідн. Край. 1919. 22—24.

139. **Сластьон, О.** Кобзарі. Рідн. Край. 1910. № 43.

140. **Сластьон, О.** Мельодії українських дум і їх записування. Рідн. Край. 1908.

141. **Сластіонов, А.** Церковное пѣніе и культура XVII—XVIII ст. в Украинѣ и Московіи. Кіев. Ст. 1905. IV.

142. **Смоленскій, Ст.** Сборник его памяти. СПБ.

143. **Смоленскій, Ст.** Описаніе нотных рукописей Соловецкой библіотеки. Правосл. Собес. 1887.

144. **Смоленскій, Ст.** Азбука знаменного пѣнія старца А. Мезенца. Казань.

145. **Смоленскій, Ст.** О ближайших практических задачах и научных разысканіях в области русской церковно-пѣвческой археологіи. СПБ. 1904.

146. **Смоленскій, Ст.** О трехголосных кантах и псальмах по рукописям конца XVII и начала XVIII ст. Реферат.

147. **Сокальскій, П.** Русская народная музыка. Харьк. 1888.

148. **Спенсер, Г.** Происхожденіе музыки. Сочиненія. т. I. 1866.

149. **Сперанскій, М.** Малорусская пѣсня в старинных печатных пѣсенниках. М. 1909.

150. **Сперанскій, М.** Южно-русская пѣсня и современные ея носители. К. 1904.

151. Старинный южно-русскій театр (вертеп) Кіев. Ст. 1882. XII.

152. **Сумцов, Н.** Замѣтки о малорусских думах и духовных виршах. Этн. Об. кн. XXIV.

153. **Сумцов, Н.** Культурныя переживанія. К. 1890.

154. **Сумцов, Н.** О кобзарях. Труды XII Археолог. С'ѣзда т. III.

155. **Сумцов, Н.** Пьяницкія пѣсни. Кіев. Ст. 1886. VI.

156. **Сумцов, Н.** Слобідсько-українські історичні пісні. Черк. 1918.

157. **Сумцов, Н.** Современная малорусская этнографія. К. 1893—1897.

158. **Сумцов, Н.** Старі зразки української народньої словесн. Черк. 1918.

159. **Сумцов, Н.** Українські думи. Зап. Наук. Т-ва ім. Шевченка у Львові. т.т. 117 –118.

160. **Сумцов, Н.** Українські співці і баткарі. Черк. 1918.

161. **Спѣров, А.** Музыка южно-русских пѣсен. Сочиненія. т. III.

162. **Тиндаль.** Звук. СПБ. 1902.

163. **Трикулєвська, Н.** Памяти М. В. Лисенка. „Укр. Хата“.

164. Труды Историко-Статистическаго Комитета. Вып. X. Кам.-Под. 1904.

165. Труды музыкально-этнографической комиссіи. т. I—IV. Москва.

166. **Толстой, Л.** Что такое искусство. Собраніе сочиненій.

167. **Тэн, И.** Письма об искусствѣ. М. Изд. „Универсальной библіотеки“.

168. **Ундольскій.** Замѣчанія для исторіи церковнаго пѣнія. Чтенія О-ва Исторіи и Древностей Россійских. 1846.

169. **Фаминцын, А.** Домра и сродные ей инструменты: балалайка, кобза, бандура, торбан, гитара. СПБ. 1891.

170. **Фаминцын, А.** Гусли. Памятн. О-ва Др.-Русской Письменности. 1890. XXXII.

171. **Фаминцын, А.** Древняя индо-китайская гамма в Европѣ—Азіи. СПБ. 1889.

172. **Филарет.** (архіеп.). Историческій обзор пѣснопѣвцев и пѣснопѣнія греческой церкви. СПБ. 1884.

173. **Франко, Ив.** Южно-русская литература. Энциклоп. Брокгауза.

174. **Франко, Ив.** Студіи над українськими народніми піснями. Львів. 1913.

175. **Харлампович, К.** Малороссійское вліяніе на великорусскую церковную жизнь. т. I. Казань 1914.

176. **Хоткевич, Гн.** Де-що про українських бандуристів та лірників. Літ.-Наук. Вістн. 1903—I.

177. **Цертелев.** Опыт собранія старинных малороссійских пѣсней. СПБ. 1819.

178. **Чайковскій М.** Жизнь П. И. Чайковскаго. т. II. М. Издательство П. Юргенсона.

179. **Чарнецький, Ст.** Остап Нижанк вський. Календар „Просвіти" у Львові на 1920 р.

180. **Шафранов.** О складе народной русской пѣсенной рѣчи. разсматриваемой в связи с напѣвами. Журн М-ва Нар Просв. 1878. X—XI. 1879. IV.

181. **Шелухин, С** Наша пісня. В-во „Шлях". Київ.

182. **Широцький, К.** Подольскія колядки щедривки.

183. **Шухевич, В.** Гуцульщина. Львів. 1900—1908.

184. **Щеглова, С.** Богогласник. Историко-литературное изслѣдованіе. Кіев 1918.

185. **Щурат, др.** Із студій над Почаївським. Богогласником. Львів. 1908

186. **Янчук.** Записка об изученіи народной пѣсни. М. 1905.

187 **Ястребов, В.** Гайдамацкій бандурист. Кіев. Ст. 1886. X.